



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

X2
H
1011

B 1,031,085



WIEDERKEHR DER KUNST
VON ADOLF BEHNE

Albin

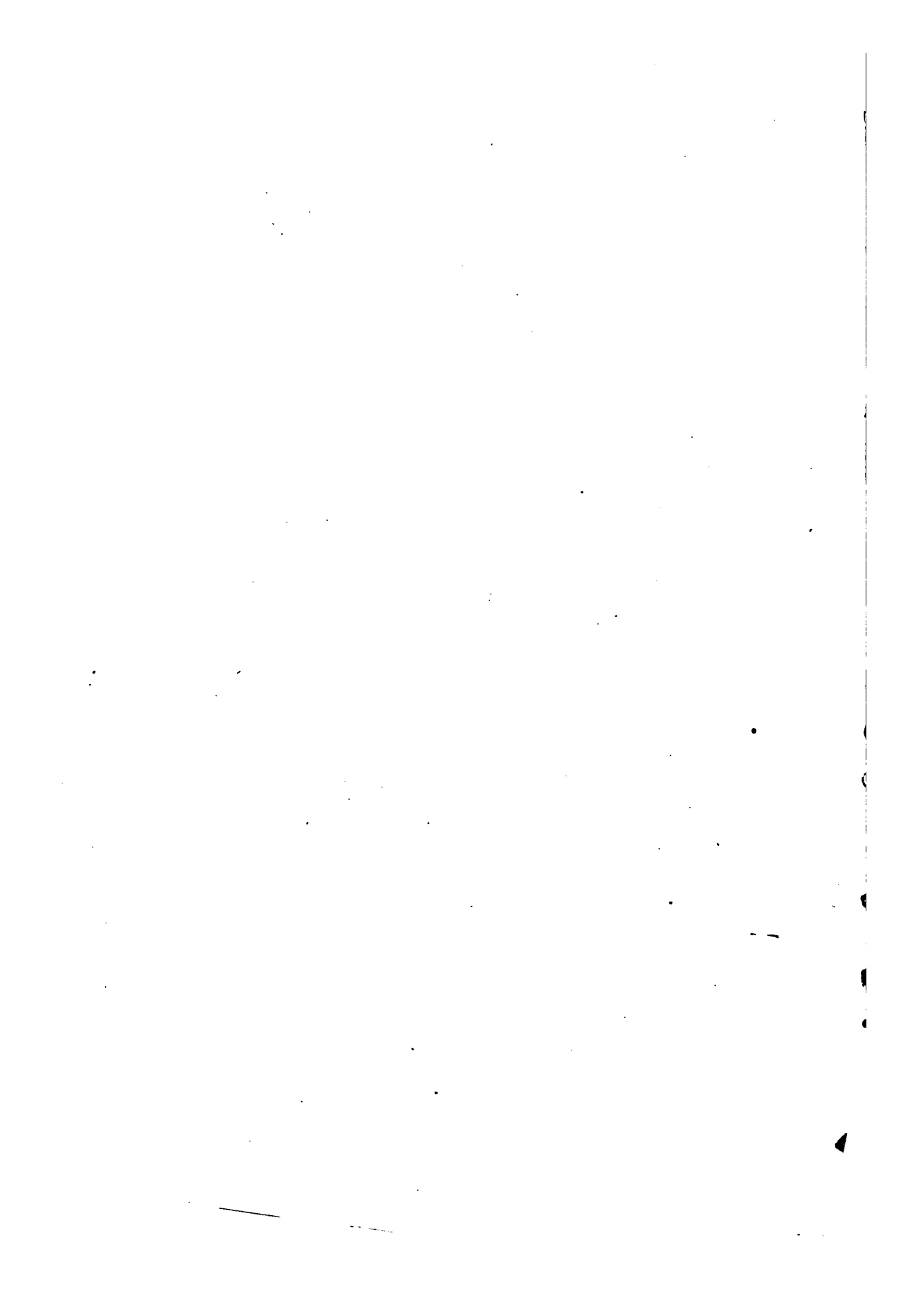
Alles meines Lebens und nicht Raum
für die Wirkungen (Leben) des
„Alles“ anzufangen, führt so zur Wirkungs-
aus. Alas, alas, wie Luft und Luft in
allen Substanzen der Erde steht unter
andere Eigenschaften haben, so
klingelt sie auf jeder Maschine die
Landchaft überall anders! -

1. j. jedes menschliche Individuum entspricht
einer Empfindung Tatkraft und
belebt, in der Erde, in den Pflanzen
und in den Tieren, jede Landchaft
hat eine Seele und damit eine
eigenthümliche Kraft u. Tatkraft.
Ungleichheit. - Dörfer mit -
Wanderungen durch „Freunde“ bringen
sind in der Natur müssen natürlich
die zum Tode führen. Sie sind eine
die - unterbewusst sein! -



Wolffner
wissenschaftl. Antiquariat
Bonn 5
Ludwigsstr. 55 T. 02221/222993

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN LIBRARIES



ADOLF BEHNE
**DIE WIEDERKEHR
DER KUNST**

KURT WOLFF VERLAG

X2

H

1011

1170-158-120

**Den toten Streitern in Wehmut
Allen Brüdern des Sternes Erde
in Liebe**

Geschrieben im August des Jahres 1918

NUR jenen wird mein Buch verständlich sein, die wissen, was Kunst ist.

Ich meine mit dem Wissen um die Kunst keine Geheimkenntnis irgendeiner bestimmten Lehre, kein Geachtsein auf ein verabredetes Signal und kein Unterrichtetsein über Dinge, die sich in verschlossenen Ateliers begeben . . . ich meine mit dem Wissen um die Kunst das einfache, ursprüngliche und starke Bewußtsein, daß in der Kunst eine ungeheure, so selten von der Menschheit benutzte Kraft wohnt, daß die Kunst nichts ist, als die zu schönen Gebilden sich kristallisierende Summe des Besten, Letzten und Endgültigen im Menschen.

An alle wende ich mich, die mit mir glauben, daß die Kunst von einer anders gearteten Realität ist, als Maschinen, Häuser, Museen oder Lehrbücher. Solche Dinge werden nach Plan angefertigt und sind uns gegeben, wenn wir sie ausgeführt haben. Mit der Kunst ist es anders. Wir können sie uns nicht herstellen und verfertigen. Ob wir hohe und prächtige Kuppeldome errichten und Wälder von Marmorstatuen aufstellen, ist bedeutungslos. Kunst ist keine Formensache, sondern eine Gesinnung.

Nicht indem wir Werke schaffen, die den Zeugnissen der Kunst mehr oder weniger ähnlich sehen, erhalten wir Kunst, sondern indem wir auf der Erde jedwedes, mag es sein, was immer, tun der Wahrheit ergeben, endgültig und als Mensch, wölbt sich über uns der Himmel der Kunst. Kunst ist das Ungeschaffen-Geschaffene, das uns belohnt. Kunst ist der Prüfstein, der uns richtet. Kunst ist das Absolute!

Ich hoffe, es wird niemand hierin eine Überschätzung der Kunst sehen. Ich überschätze die Kunst nicht, oder ich müßte menschliche Güte, menschliche Liebe und menschliche Hingabe überschätzen. Wer hier eine Überschätzung der Kunst sieht, denkt noch immer nur an die positiven Erzeugnisse der Kunst, denen

wir freilich allzu selten entrinnen können. Er verharret in der Überzeugung, daß die Kunst eine Angelegenheit der Gesellschaft sei, die ja Kunst kauft und verwendet . . . eine Gesellschaftssache, die einem alten „on dit“ zufolge auch einige Beziehungen zur Allgemeinheit hat, Beziehungen dunkler und schwer erkennbarer, aber aus Anstandsgründen und Bildungsgründen anerkannter Art und ist allerdings im Rechte, wenn er sich gegen eine Überschätzung dieser Kunst wendet. Nur rede ich nicht von ihr.

Ich spreche von jener Kunst, die kein Bestandteil, kein Schmuck und Zierat, kein Inhalt unseres Lebens ist, sondern unser Leben selbst, sofern wir wahrhaft leben. Leben wir aber im Schein, in Unklarheit und Halbheit, so sind wir ohne Kunst.

An der Lehre vom Einfluß des Milieus auf die Kunst ist also ganz gewiß ein wahres Wort, nur hat gerade Taine, indem er Stendhal vergrößerte, es nicht erkannt. Er glaubte, die Kunst sei unterschieden nach den verschiedenen Zuständen des Milieus. Das ist ein Irrtum. Die Kunst ist immer die Eine. Es gibt keine verschiedene Kunst. Das würde sofort erkennbar werden, wenn wir nur einmal die Erinnerung an alle scheinbare, gelernte Kunst aus uns tilgen könnten. Es gibt nur *e i n e* Kunst, und sie hat ein bestimmtes geistiges Milieu zur Voraussetzung. Wo dieses nicht ist, fehlt die Kunst. Dieses Milieu ist stets das gleiche, denn wie nur eine Kunst, gibt es auch nur eine Menschlichkeit. Erschrecken wir deshalb auf dem Gipfel unserer Kultur nicht davor, Kunst in den Höhlen der Steinzeitmenschen zu entdecken. Haben wir doch kein Zeugnis dafür, daß diese Steinzeitmenschen menschenähnliche Bestien gewesen seien, wohl aber haben wir ein Zeugnis dagegen, eben ihre Kunst!

Bleiben wir dabei, die Kunst nur für den Erwerbszweig einer kleinen Menschengruppe, der Künstler nämlich, zu halten, der wir gewisse Ausnahmerechte aus romantischer Neigung zubilligen, aus einer Neigung, die vielleicht der letzte verdorbene Rest ist der ursprünglichen besseren Erkenntnis von der Absolutheit der Kunst, dann wird die „Kunst“ uns dem Untergange näher und näher bringen, statt daß sie uns hülfe, weiter und aufwärts zu

gelangen. Denn in dieser Auffassung der Kunst steckt als Wurzel die Ansicht von der mehr oder weniger anmutigen Täuschung, die die Kunst mit uns vollführt, wonach, was in der Kunst richtig und gut sei, dadurch allein schon für die Wirklichkeit als falsch und bedenklich erwiesen wäre. Man hat ja auf dieser behaupteten Eigenschaft der Kunst, eine Täuschung zu sein, wissenschaftliche Systeme aufgebaut!

Unser Glaube an die Kunst beruht auf der gegenseitigen Überzeugung. Kein die Wirklichkeit verschönernder, spielender Trug ist für uns die Kunst, sondern die wahre Wirklichkeit. Der Mensch, der voller Begeisterung singt, wird nicht durch den „natürlich“ Sprechenden lächerlich, sondern umgekehrt. Wäre die Kunst nur ein für den Augenblick der Täuschung, zu der wir gute Miene machen, erheiternder Schein, so hätten wir sie zu bekämpfen. Denn sie vermehrte nur die Summe unserer Halbheiten, machte uns unfähiger und lähmte uns. Wenn wir für die Kunst unsere schwachen Kräfte einsetzen, tun wir es in der Überzeugung, daß, haben unsere Bemühungen Erfolg, alles auf unserer Erde schöner, heller und reiner wird.

Wir könnten mit unserer Arbeit als Weltverbesserer auch an einer anderen Stelle beginnen, aber wir gehen auf die Kunst, weil sie die Summe, der Gipfel und die Krönung ist. Keine andere Arbeit wird überflüssig, aber die Kunst bleibt der Leuchtturm, der uns Ziel und Richtung geben muß.

Historische Betrachtungsweise hilft uns nicht. Die Kunst ist vor uns. Und die einstigen Zeugnisse sind uns nicht Vergangenheit.

Wer nicht den Anfang tun will, die Kunst als letzte, höchste menschliche Wirklichkeit zu glauben, der wird von den folgenden Ausführungen nur den Eindruck haben, als zerrte ich ohne innere Nötigung ein Teilchen des Großen Ganzen zu übertriebener Bedeutung heraus und verdrehte so alle vernünftigen Proportionen. Für mich aber und hoffentlich für alle meine Leser ist Kunst das Ganze ... vorausgesetzt, daß dieses Ganze nichts Halbes ist.

EUROPA hat eine kleine Schar von Künstlern... aber es hat keine Kunst.

Was hier und dort in Europa Künstlerisches geleistet wird, muß in abgeschlossenen Ausstellungen, in Ateliers oder Museen und Sammlungen zu bestimmten Stunden des Tages aufgesucht werden. Und während hier, unter dem gewaltigen Übergewicht von Schund, die seltenen künstlerischen Leistungen aufgereiht sind und warten, warten auf einen Ruf, der nie ertönt, werden Straßen und Straßen gebaut, plunderhaft und armselig, protzend und voller Stumpsinn, und in den Straßen entstehen Kirchen, die nichts Höheres zu sein scheinen, als der verkörperte Massengeist dieser toten Straßen, leblos, sinnlos und gewöhnlich. Gleichzeitig aber entstehen Fabriken, die man feierlich zu zyklischen Gouvernementsitzen stilisiert, und bourgeoise Speisehallen, die mit dem weltfremden Zauber des Parsival prunken. Jede große Aufgabe, die gestellt wird, erscheint dumpf, verworren und bei aller „Großartigkeit“ hilflos angefaßt, und diese Hilflosigkeit beweist sich auch in jeder kleinsten Einzelheit. Möbel von Kultur finden wir nicht in allen Kaufläden ... ja finden wir denn eigentlich noch Kaufläden? Oder nicht etwa nur noch Nachahmungen und Verzerrungen — in das Gebildete, in das Monumentale, in das chemisch Gereinigte? Wird auch nur ein Baum in unseren Straßen, auf unseren Plätzen mit Vernunft gepflanzt?

Ein wüstes Chaos ist die Welt, die wir uns formen.

Das wird jeder zugeben, der wenigstens noch so viel reines Ahnungsvermögen für Kunst besitzt, daß er die konsequent betriebene Beweihräucherung unserer modernen Wohn-, Verkehrs- und Städtebaukultur als einfältig durchschaut. Wir sind allerdings so zähe, namentlich vom Deutschen Werkbund, vom Dürerbund,

vom Kunstwart und ähnlichen Bestrebungen bearbeitet worden, daß wir uns schon gar nicht mehr wundern, wenn etwa in seriösen Kunstzeitschriften Schränke, vom Professor Schulze oder Müller entworfen, abgebildet werden, die absolut nichts sind als ein aufrecht stehender, penibel akkurat viereckiger, dunkler Kasten, ja, daß wir fast schon beifällig nicken, wenn man uns im Texte diesen Kasten als einen neuen Triumph der modernen Wohnkultur anpreist, die endlich wieder auf das Einfache und Zweckentsprechende zurückgehe. Aber dieser Schrank ist selbstverständlich nicht besser als das angeblich von ihm verdrängte, nachgemachte Renaissance-Büfett, sondern, so schlimm dieses war, er ist noch schlimmer. Denn hatte jenes noch einen nachgebildeten Schein von Leben, so ist dieser völlig tot!

Leute, die noch an den modernen rechteckigen Fortschrittschrank glauben, werden meine Ausführungen nicht begreifen. Sie dürften der Meinung sein, daß unsere Kunstgewerbeschulprofessoren eines Tages schon noch dahin gelangen werden, auch die neuen Dome in ihrem einfachen, praktischen Reformbaukastenstil aufzuführen. Und dann sei ja die neudeutsche Kultur fertig.

Nein, um uns auch nur um einen Schritt jener wahren Kultur näher zu bringen, in der nicht mehr die Künstler unnütze Glieder der menschlichen Gesellschaft sind, Menschen, die gewerbsmäßig Bilder malen und Statuen modellieren und die Dinge außerhalb ihres Ateliers mit dem fatalen Achselzucken des Unbeteiligten laufen lassen wie sie eben laufen, dazu ist die Werkbund-Bewegung ganz und garnicht geschaffen. Denn wenn zwar der Werkbund Künstler zur sogenannten praktischen Arbeit in technischen, industriellen und kaufmännischen Angelegenheiten benutzt, so erreicht er nichts als eine besser lackierte Oberfläche der täglichen Umgebung und selbst dies nur mit zweifelhaftem Erfolge. An den bestehenden Zuständen der Tiefe will ja der Werkbund nichts ändern. Er erkennt die Basis unserer Kulturlosigkeit ausdrücklich als vernünftig an, so daß er letzten Endes die Künstler, statt sie zur Arbeit an unserer Kultur zu bewegen, nur härter noch zu

- : *... müssen wir unsere Augen nicht auf*

Sklaven der bestehenden Misere herunterdrückt. Die Hoffnung auf die moderne Reformarbeit ist ganz eitel.

Kluge Menschen sagen uns freilich, unser Ziel sei überhaupt nur eine ausgedachte Sache. Die Kunst sei nichts anderes, als das, was die kleine Schar der wahren Künstler schaffe, und so, wie sie gerade sei, hätten wir sie hinzunehmen. Die Schar der Künstler sei immer klein gewesen, und daran werde sich nichts ändern. Kunst in einem anderen Sinne, denn als das Werk der existierenden Künstler sei eine Redensart. Und daß die Kunst, d. h. die Arbeit der Künstler, in sich beruhe, den Wagen der Welt fahren lasse wie er will, das sei kein Manko, sondern eben die Wesensart der Kunst. Mögen die sozialen, politischen, menschlichen Dinge so stehen oder so, immer spiele die Kunst ihr nutzlos schönes Spiel. Deshalb sei es tantenhaft, Kunst und Leben zu vermengen.

Das klingt vielleicht ganz überzeugend, ist aber nur Ängstlichkeit und vorbeugendes Ausweichen. Geschäftsklugheit in Weltweisheitsallüren! Denn im Grunde sind es weniger die Künstler, die so denken, als die Kunsthändler. Jedem Künstler steckt im Blute der Wunsch nach immer weiterer und weiterer, immer allgemeinerer Wirkung; er wird sich nicht zufrieden wissen, wenn der Rahmen sein Bild von der gemeinen Wirklichkeit isoliert. Dem Künstler war Kunst stets Menschenbilderei, nicht aber Bildermalen und Statuenmodellieren, -ausstellen, -verkaufen oder -wegstellen. ¶

Alles in allem wird es gut sein, wenn wir diese Dinge nicht allzu europäisch betrachten. Mancher Satz, der bei uns über Kunst gesprochen wird, klingt wohl ganz plausibel, aber nur, wenn unser Bewußtsein mit ihm schön in Europa bleibt. Besser jedoch ist es entschieden, wenn wir alle unsere Kunsterkenntnisse von vornherein so gestalten, daß uns der Gedanke an Indien oder China, an die Negerkunst oder die Kunst der Urvölker nicht hinterher ein melancholisches Lächeln über unsere Weisheit abnötigen muß.

Will man zum Beispiel angesichts der indischen Kunst wirklich

¶ *Wir, Künstler, sind nicht im innern voll
in ganz mit den Bildern aus einander haben,
weil das Leben von außen in die Freiheit fällt*

*... müssen wir unsere Augen nicht auf
... innere Bilderei
... aus einander haben
... Freiheit*

noch im Ernst behaupten, die Kunst stehe beziehungslos im Leben der Allgemeinheit? Das Wort von der mit Notwendigkeit und zu allen Zeiten isolierten kleinen Schar von Künstlern trifft auf Indien nicht zu. Man kann vor den indischen Monumenten kaum sagen, wo die Kunst anfange, so reich, so weit, so licht wachsen sie aus dem Ganzen, den Teichen, den Flüssen, den Bergen, den Sonnenstrahlen, dem Boden, den zahllosen Händen und Herzen. Man kann sie vom Leben des Volkes so wenig trennen, wie man ein lebendes Gehirn trennen kann vom Kreislauf des Blutes in allen Pulsen des Leibes.

Uns allen steckt noch immer der griechische Maßstab unbewußt im Blute. Den griechischen Tempel kann man ohne großen Schaden trennen, verschieben, versetzen. Daher seine „klassische“ Allgemeingültigkeit. Der indische Tempel reicht weit in das Land hinein. Die einfachen niedrigen Hütten gehören zu ihm, denn sie sind aus einem Gefühle mit ihm entstanden, die Boote auf den Flußläufen, die Gefäße der Bettelmönche, die Zeichnungen der Bücher, die Tänze der Mädchen, die Schnitzereien ihrer Schmuckstücke, die Muster ihrer Stoffe ... dieses alles steht im Einklang mit dem Tempel. Ja, es ist kaum zuviel getan, wenn man sich vorstellt, daß, vom aufgedrungenen Europäertum natürlich abgesehen, nichts Größtes und nichts Kleinstes in Indien vom Auge anzutreffen wäre, das nicht den gleichen Geist aufwiese, den der Tempel zeigt, gleichviel, ob es sich um Werke der „hohen“ Kunst, der sogenannten angewandten Kunst, der Volkskunst — oder überhaupt nicht der Kunst handelt. Und nun stelle man sich das Analogon für irgend eines der europäischen Vaterländer vor. Man würde hier bei dem ersten Schritt, sagen wir: um den Straßburger Münster, in das Land hinein über so viele Widersprüche stolpern, daß man bald resigniert die Wanderung aufgäbe. Über den Schloßplatz zu Straßburg würde man vielleicht schon nicht mehr hinauskommen. †

Die wunderbare Einheitlichkeit der indischen Kultur aber damit etwa abzutun, daß man sie für eine äußere Wirkung der sogenannten Stileinheit erklärt, hieße das Wesentliche verkennen.

† Gebiete d. indischen glücklichen Kunstschaffens für
 als auf - einigfaltig - und tief über das hinaus -
 in vielen Formen gebildet hervorgeht geboren! - Nur

Und die ja sehr stark vorkommende geistliche Kunstformen, weil doch
 andere Motive für sich selbst mit andern Gebilden un über dem aus dem ganzen
 in's Land hinein für die Monumente, aus dem ganzen Aus dem ganzen geboren! -

Von einer solchen ästhetischen Stileinheitlichkeit kann man wohl in Griechenland sprechen. Auf Indien aber ist der terminus technicus „Stil“ überhaupt kaum anwendbar. Es trifft ja garnicht zu, daß die indischen Schöpfungen stileinheitlich wären. Vielleicht birgt das heutige Rom oder Paris in seinem aus vielen Jahrhunderten bunt zusammengesetzten Bilde nicht halb so viele Stilverschiedenheiten, als das mit nur einem „Stil“, nämlich dem „indischen“, ausgestattete Indien.

Nein, an irgend welchen unbeschränkt herrschenden Konventionen im Gebrauch der Kunstformen liegt Indiens Einheitszauber wahrhaftig nicht, weil in Indien, wie sonst vielleicht an keinem anderen Punkte der Welt, jeder Bau ganz frei, ganz neu und ganz selbständig ist. Kantig gestufte Strenge wechselt mit silberner Flitterzartheit, und innerhalb dieser äußersten Möglichkeiten liegen unendlich zahlreiche Erscheinungsformen, von denen jede einzelne genügen würde, einen „indischen Stil“ auszustatten mit einer Fülle, wie ihn kein klassischer aufzuweisen hat.

Wollte man also schon von einem indischen Stil sprechen, so müßte man hier den Ausdruck Stil in einem anderen Sinne gebrauchen, als in welchem man ihn für gewöhnlich anwendet.

Nicht von der Einheitlichkeit dessen, was wir sonst Stil nennen, rührt die Einheitlichkeit Indiens her, und ganz das nämliche müßten wir von allem Morgenlande sagen.

Tatsächlich ist die Phrase von der kleinen Schar der durch ihre Kunstübung isolierten Künstler eine rein europäische Angelegenheit. Wie der Beruf des Metzgers, des Delikatessenwarenhändlers und des Bureauangestellten ist bei uns auch der Beruf des Künstlers Sache eines in sich geschlossenen, gegen die Außenwelt abgesonderten Interessenkreises geworden: Palette, Atelier und Modellierhölzer stehen so rangiert wie Seziermesser, Krämerwage und Federkiel. Und hierin macht der revolutionäre Sezessionist keinen Unterschied vom hausbackenen Professor alter Schule. Mag der Sezessionist gegen die Akademiker wettern, sie sind in praxi mit recht geringen und gleichgültigen Nuancen beide Akademiker. Hat nur erst mit vorgeschrittenen Lebensjahren der

revolutionäre Sezessionist den Professortitel selbst erhalten, so ist für ihn der Kampf gegen die Akademie immer beendet, während er es in Wahrheit nur dann wäre, wenn der Herr Professor seine menschlich-gesellschaftliche Isolation aufhübe, wozu er natürlich völlig außerstande ist. Das hat bisher in Deutschland nur ein Künstler versucht, der deshalb auch den Wenigsten als Künstler gilt: Heinrich Zille. Akademie und Isolation ... das ist das nämliche. Der wirkliche Urgrund aller Akademie ist nichts anderes als die Trennung vom lebendigen Ganzen. Und der erste wahre Unakademiker ist eben bei uns Heinrich Zille.

Der Orient, der keine „kleine Schar von durch ihr künstlerisches Werk isolierten Künstlern“ kennt, ist mit Werken der Kunst reich gesegnet. Das Europa aber seit der Zeit der ausgehenden Gotik, das den Künstler in immer engere Isolation gezwungen hat, steht nahezu unfruchtbar und leer vor unseren Augen. Wie wäre das zu erklären, wenn die Lehre von der notwendigen und segensreichen Einzelstellung und Lösung der schaffenden Künstler recht hätte?

Im Orient finden wir eine ursprüngliche, fest in Empfindung und Tat verfaserte Einheit aller menschlichen Kräfte, über alle relative und oft nur scheinbare Trennung hinweg. Aus der Summe dieser Kräfte unmittelbar enthüllen sich sichtbare Werke, und Künstler sind jene, die das Erlebnis der Einheit, die den Willen des Werkes am intensivsten in sich fühlen. Sie werden Künstler durch das Werk, das die Allgemeinheit als eine Erfüllung für Jeden mit Freude erfüllt.

In Europa aber finden wir eine Gruppe von Auftraggebern, die als hohe Beamte geistlichen oder weltlichen Charakters, als Kapitalisten oder Potentaten zu Aufträgen ermächtigt und berechtigt sind. Sie suchen sich unter den Fachleuten der Architektur, Plastik und Malerei einen möglichst auf ein spezielles Fach Eingearbeiteten heraus. Der bemüht sich, mit bestem Willen in irgend eine menschliche Beziehung zu der Aufgabe zu treten, muß aber schon hierbei balanzieren, zwischen eigenem Verlangen, Anschauungen des Auftraggebers, Bedingungen der Sache, Stim-

mungen der Beurteiler, und stellt am Ende der Allgemeinheit eine Arbeit vor, zu der sich diese naturgemäß nur fremd und teilnahmslos verhalten kann, zu der sie im besten Falle Beziehungen nur wieder erst suchen muß.

So wird hier bei uns eine spezielle ressorthafte Angelegenheit hübsch zugedeckt, vertragsmäßig von Hand zu Hand gereicht, vom Bureau zum Atelier, vom Atelier zum Bureau, vom Bureau zur Redaktion.

Eine rein ökonomisch-technische Aufgabe wird gestellt, und ein Spezialist bemüht sich im Schweiß seines Angesichtes, aus dieser Aufgabe eine Angelegenheit der Kunst zu machen ... während die Allgemeinheit weiter handelt, kauft und verkauft, reist, arbeitet und sich vergnügt, ein Bild, zu dem der Orient sich Punkt für Punkt gegensätzlich verhält.

ICH sagte zuvor: diejenigen, welche die Lehre von der „kleinen Schar notwendig isolierter Künstler“ vortrügen, seien weniger die heutigen Künstler selbst, als viel eher die Kunsthändler.

Der Zusammenhang liegt wohl offen zutage, weil der Kunsthändler allerdings überflüssig wird, sobald Kunst nicht mehr Sache einer kaufkräftigen Gesellschaft ist, sondern eine mit irgendwelchen Formen des Kapitalismus garnicht mehr Zusammenhang habende Allgemeinangelegenheit, nicht mehr eine Sache des Besitzes, sondern der Mitarbeit. Der Kunsthändler sieht also durch unsere Lehre seine Existenz bedroht, wenngleich wir nicht Optimisten genug sind, um nun in Gedanken schon den heutigen Kunsthändler zum Strick als seinem letzten Refugium greifen zu sehen.

Aber der Kunsthändler steht nicht allein. Eine bestimmte Gruppe von Künstlern pflichtet ihm bei ... jene, die wir als „Lyriker“ in einem engeren Sinne, als Nur-Lyriker bezeichnen.

Dem liegt die folgende Anschauung zugrunde.

Der Bogen der Kunst ist ausgespannt zwischen Lyrik und Architektur, die Epik in der Mitte seiner Bahn berührend.

Die Architektur ist religiöse Kunst, die Lyrik ist erotische Kunst, die Epik irdische Kunst.

Der nährende Stoff der Architektur ist der Kosmos, der Lyrik das Ich, der Epik die Menschheit.

Wir bezeichnen demnach eine bestimmte künstlerische Gesinnung als typisch lyrisch, gleichermaßen in der Plastik, der Musik, der Malerei wie der Dichtung und gehen hierbei von der Empfindung aus, daß Lyrik ein köstliches Ingredienz künstlerischer Werke ist, daß aber Lyrik im engeren, gleichsam berufsmäßigen Sinne, daß Nur-Lyrik, etwas Unfruchtbares bleibt, Ich bezweifle keinen Augenblick die Existenz vollendet schöner lyrischer Schöpfungen. Ich wende mich mit äußerster Entschiedenheit nur dagegen, daß etwa im lyrischen Kunstwerk der Gipfel aller Kunst zu sehen sei.

Ein solcher Glaube aber spukt, wenn auch bisher kaum deutlich ausgesprochen, in der Luft herum, wobei eine ganz falsche Auffassung der modernen Kunst mithilft.

Nach dieser Auffassung wäre die neue Kunst ein Mittel, noch hemmungsloser und unmittelbarer zu enthüllen, was den künstlerisch erregten Menschen erfüllt, als es früheren Darstellungsarten möglich war, und eben in dieser Vorstellung finden sich die meisten Anhänger mit der neuen Kunst überhaupt ab, weil sie glauben, sie sei willens, mit absoluter Wahrhaftigkeit ein Abbild des sogenannten inneren Menschen zu enthüllen. Sie sehen in der neuen Kunst eigentlich auch nur wieder einen Naturalismus, nicht zwar einen Naturalismus der Außenwelt, als welchen ihn die Photographie ein für allemal ad absurdum führte, sondern einen Naturalismus des inneren Lebens, eine Art von Psychographen. Unter dieser Voraussetzung nehmen sie ihre Gewaltsamkeiten und Absonderlichkeiten in Kauf, weil ja die menschliche Seele unkontrollierbar und sozusagen „mystisch“ sei. Demnach wird denn die „Mystik“ der neuen Werke glücklich wieder etwas Richtiges und Plausibles.

Kurz und gut, diese Betrachter sehen in der neuen Kunst einen modernen, gesteigerten, auf alle Künste übergreifenden Lyrismus. Das einzige aber, was sie für ihre Auffassung ins Feld führen könnten, wäre der tatsächlich leicht irreführende Ausdruck „Expressionismus“, den man als Bezeichnung für das Ganze der

neuen Kunst nur insoweit glücklich nennen kann, als er dem historisch gewordenen Ausdruck „Impressionismus“ den Gegensatz entgegenstellt.

Diese lyrische Auffassung der modernen Kunst und der Kunst überhaupt müssen wir in ihrer Berechtigung bestreiten. So beliebt Konfessionen heutzutage sind — Kunst ist keine Sache von Konfessionen.

Der Nur-Lyriker ist auf sich gestellt, sieht vor sich sein kleines, auf den Augenblick und seinen Ausdruck gerichtetes Werk. Er ist Individualist, und wie die Erfahrung lehrt, gleichzeitig Erotiker und häufig Politiker; er ist geneigt zum Sammeln und zum Geistreichen. Die Grundformel seines Wesens ist der Begriff des „Wühlens“. Sein Werk strebt nicht in das Weite, es erschöpft sich im Wallen und verebbt an den Rändern, ebenso in der Musik, in der Malerei wie in der Dichtung.

Aber um kein Mißverständnis walten zu lassen, muß ich noch einmal anfügen, daß hiermit nicht die wahre Existenz der Lyrik getroffen wird, für die es mir charakteristisch zu sein scheint, daß sie aufgeht in einem großen, überindividuellen, sachlichen Werke. Wie die Lyrik der unendlich zarten Bildhauergestalten an der Kathedrale zu Reims dieser etwas Zauberhaftes verleiht, so mischt sich Lyrik untrennbar, unwägbare in fast ein jedes große Werk der Künste. Diese aufgehende Form der Lyrik, z. B. in den Dramen eines Claudel, eines Hermann Essig, scheint mir ihre höchste reinste Form zu sein, nicht das „selbständige“, in sich geschlossene Gedicht. Steht Lyrik im Großen Ganzen, so ist sie gesichert vor dem Versinken in das Erotische, Politische und Geistreiche, — der Gefahr, die der „freien“ Lyrik, der Nur-Lyrik, droht. Prüfen wir doch nur einmal in dem unerschöpflichen Meere zeitgenössischer Lyrik, wie viele Gedichte diesen Gefahren entronnen sind. Außer den reinen Versen der Else Lasker-Schüler und August Stramm's wird man nicht allzuvielen finden. Gerade diese aber haben über ihre Lyrik mit ihren Dramen große und weite Formen der Architektur geschaffen.

Vertieft man sich in den wogenden Schwall der so unglaublich

üppig heute wuchernden Nur-Lyrik, so möchte man gern den Vorschlag, den einst die Futuristen gemacht haben, die Darstellung des Nackten für fünfzig Jahre der Kunst zu untersagen, mutatis mutandis für die Dichtung aufnehmen, der es sicherlich nützen würde, wenn eine Zeitlang die Herren Lyriker ihren Geist für sich behalten wollten.

ÄHNLICH wie ich bei dem terminus Lyriker gänzlich absehe von dem Material, in dem ein Werk ausgeführt ist, entscheidet für mich auch bei der Anwendung des terminus Architektoniker nicht die Verwendung des Steines oder Holzes zum Bauen. Architektoniker finde ich wie Lyriker in allen Künsten (Paul Scheerbar, Giotto), und in jedem Falle den Gegenpol zu jenen bildend. Architektoniker nenne ich alle jene Künstler, Maler, Dichter, Bildner, die über den in sich rotierenden Kreisring des erregten Ich hinausgreifen, die ein von vielen Händen gebautes Werk errichten, ein Werk, das unabhängig von Ort und Zeit dasteht, während das lyrische Werk seiner Entstehung nach immer an eine bestimmte Situation, zunächst wohl und ursprünglich an den Tanz, gebunden ist. Schon hieraus geht hervor, daß das lyrische Werk verliert, wenn es für sich bestehend in einen luftleeren Raum versetzt wird. Es entsteht dann für den Lyriker der Zwang, die bestimmte Situation nunmehr in das Werk selbst hineinzuverlegen, und also muß er entweder, wenn er nämlich unmittelbar verständlich bleiben will, Situationen wählen, die sofort eindeutig faßbar sind, und dann kommt er immer wieder auf die erotische oder die politische Situation zurück, oder aber er windet sich zwischen komplizierten Unklarheiten und Deutlichkeitskonzessionen mehr oder minder geistreich hin und her, was alsdann zu Gedichten führt, die den Leser zum quälenden Rätselraten zwingen. Das lyrische Werk setzt für seine Existenz ein anderes, größeres, tragendes Werk voraus. Beweis ist mir, daß die stärksten Lyriker niemals Nur-Lyriker gewesen sind. Betrachten wir ihr Werk als Ganzes, so erscheint in ihm die Lyrik als ein zarter Schmuck, der es über festen bleibenden Mauern zielt.

Die Lyrik bedarf in allen Künsten, um rein zu wirken, der Architektur. Wenn also, wie es heute durch eine halb richtige und zur größeren Hälfte unrichtige bestimmte Propaganda vertreten wird, die Lyrik im engen Sinne als die letzte Möglichkeit der Kunst vorgeschoben wird, so müssen wir dagegen mit aller Kraft ankämpfen. Lyrik kann in der Kunst nicht führen ... außer zuletzt in einen stagnierenden Sumpf. Die Führung muß an die Architektoniker übergehen, und die Lyriker, die wir nicht missen wollen, müssen mitgerissen werden.

IRDISCH ruhende Betrachtung der Menschheit ist Epik. Ihrer bedient sich der Künstler, der seine breitere bedenkenvollere Art nicht in einem hemmungslosen lyrischen Subjektivismus ausfüllen kann, der aber auch nicht, das Menschheitsgewand abstreifend, in das Transzendente strebt.

Der Stoff des Epikers ist das Leben der Menschheit.

Die Menschheit lebt bis heute in zwei nahezu unwandelbaren Grundformen: entweder besitzend, seßhaft, bodenständig — als Bauer; oder besitzlos, schweifend — als Proletarier.

Ich wüßte dementsprechend kaum ein episches Werk von Rang, das statt dieser Grundformen und ihrer starken Lebenskraft die sogenannte „Gesellschaft“, d. h. die zeitlich bedingte Vermischung der Stände, spiegelte. Die Gesellschaft und ihre „Probleme“ sind fast ausnahmslos Gegenstand der Rudolf Herzogs und Walter Bloems aller Zeiten und Völker.

Soll ich aber noch für die bildende Kunst kurz zwei Beispiele von Epikern nennen, so erinnere ich an den Bauern-Brueghel und an Heinrich Zille, den Darsteller des Proletariats. Und scheint mir das lyrische Werk ursprünglich in Verbindung zu stehen mit dem lebendigen Tanz, das architektonische Werk mit dem Körper des Sternes Erde, den es umbauend verschönern will, so ist die reinste Form der Epik vielleicht mit dem Buche verbunden, in dessen geduldigen Wesen sich die mehr oder minder ausgeprägte Realistik auch der bildnerischen Epik am reinsten ausdrücken kann.

WARE die lyrische Konfession das Ziel der Kunst, so brauchten wir die heutige Isolation der Künstler nicht weiter zu beklagen. Denn die lyrische Konfession verträgt sich unbedingt mit jeder Lebenslage. Der Lyriker ist nahezu unfähig zur Kritik, wie das „kritische“ Buch Däublers, „Der neue Standpunkt“ geradezu schlagend beweist. Der Lyriker Däubler „sammelt“ die namhaften künstlerischen Persönlichkeiten der letzten Zeit, bemüht, keinen zu übergehen und kann sich von einem jeden zu einer lyrischen Erhebung anregen lassen. „Anregerwert“ hat natürlich Meyerheim oder Trübner ebenso viel wie Renoir oder Chagall. Die zuvor behaupteten Zusammenhänge zwischen Lyrik, Sammeln, „Geist“ und Erotik sind gerade bei Däubler greifbar.

Die Neigung zur lyrischen Konfession wird von der heutigen Isolation der Künstler keineswegs ungünstig beeinflusst, weshalb eben die „Lyriker“ unter den lebenden Künstlern recht wenig Interesse an einer Änderung unserer kulturellen Verhältnisse haben, denn die Fragen der Allgemeinheit beschäftigen sie ja nur in jenem kleineren Formate, in welchem sie als „Politik“ erscheinen. Da ferner alle ihre Arbeiten einzeln greifbare, in sich selbst abgeschlossene, fertige Produkte sind, hat an ihnen das stärkste fördernde Interesse der Händler, womit sich der Ring schließt und der Grund des Einflusses sichtbar wird. Der Händler kann diese lyrischen Kunstwerke gut verkaufen, weil der Sammler sie nach seinem persönlichen Geschmack zusammenzureihen vermag, und wiederum erregt die Schaustellung einer solchen Sammlung von Konfessionen die Produktivität des Lyrikers, der sie schaut, „verschlingt“ und besingt.

Der Händler und der Sammler, der Lyriker und Erotiker, sie haben an einer Änderung unserer Umwelt kein Interesse, schon aus dem Grunde nicht, weil sie ihrem Wesen nach echohaft und eigensüchtig sind. Sie holen sich aus der Welt, die sie umgibt, schon das heraus, was sie ergötzt und was sie anregt, und für ein kühnes, weites Ausgreifen, ein Ändern, Niederreißen und Neuaufbauen fehlen ihnen die Organe. Dazu bedarf es ihres künstlerischen Gegentyps: des Architektonikers!

Sehen wir uns also nach den Architektonikern um!

Die Spitze der Architektoniker müßten ja die Architekten sein. Unter ihnen sollten wir die zahlreichsten und begeistertsten Architektoniker finden. Aber leider ist die Ausbeute so gering, daß wir beinahe melancholisch werden könnten. Eine klare bewußte Tat als Architektoniker hat ein einziger aufzuweisen: Bruno Taut mit der „Stadtkrone“ und der „Alpinen Architektur“. Außer ihm finden wir noch einige gute Architekten: Hans Pölzig, Henry van der Velde, Heinrich Tessenow, aber schon diese sind doch nur mehr in dem Sinne „Architekten“, wie andere Künstler „Maler“, „Plastiker“ oder „Graphiker“ sind, und sind daher von den unendlich zahlreichen Erbauern unserer Museen, Kirchen, Landhäuser und Mietskasernen wohl durch Gradunterschiede, nicht aber durch ein in der Art höheres Wollen unterschieden. Ein solches hat nur noch Walter Gropius.

ARCHITEKTONIK ist ein verborgenes Streben in aller Kunst zur Einheit. Führerin zur Einheit ist die Architektur. Aber diese kann nur zusammenführen, was den Willen, den Trieb zur Einheit hat. Können wir nun wenigstens einen solchen Trieb zur Einheit in den anderen Künsten erkennen?

Diese entscheidende Frage brauchen wir nun glücklicherweise nicht zu verneinen. In der Malerei und in der Plastik ist der Wille zur Einheit vorhanden, wenn auch manchem Künstler noch unbeeußt . . . seine Äußerungsform ist das, was ich im folgenden „Kubismus“ nennen will.

An dieser Stelle müssen wir kurz von der jüngsten Kunst sprechen.

Sehen wir vom Futurismus ab, dessen starken und elankräftigen Anregerwert wir nicht verkennen wollen, der aber doch im Grunde vorwiegend literarischer Art geblieben ist, so werden die Schöpfungen der letzten Zeit mit den beiden Ausdrücken „Expressionismus“ und „Kubismus“ bezeichnet, und zwar so, daß man zwischen den beiden Ausdrücken keinen Unterschied macht und das nämliche Werk bald als „expressionistisch“, bald als „kubistisch“ be-

zeichnet. So völlig fern es uns nun liegt, hier Begriffsakrobatik zu treiben oder Definitionslorbeeren zu suchen, möchten wir doch, und zwar allein aus der Sache heraus, empfehlen, die beiden Ausdrücke für die Zukunft zu differenzieren. Denn da die Kunst unserer Zeit offenbar in zwei Strömungen fließt, so bieten sich jene zwei Termini, Expressionismus und Kubismus, ganz von selbst dar, und ihre Verwendung ist um so angebrachter, als der Ausdruck Expressionismus die eine, mehr lyrisch bestimmte Strömung, sehr gut benennen würde. Wenn wir also zuvor gesagt haben, der Ausdruck Expressionismus sei für das Ganze der modernen Kunst vielleicht irreführend, so können wir jetzt hinzufügen, daß er für eine bestimmte Spezies derselben zutrifft, eben für diese lyrisch gerichtete Spezies. Und ihr steht dann eine andere gegenüber, die ausgesprochen architektonisch ponderiert, und für welche wir den Terminus „Kubismus“, der an Körper, Schichtung und Dauer anklingt, für ganz glücklich ansehen können.

Betrachten wir nun ganz kurz den Verlauf der neuen Kunst, so finden wir diese neue Kunst einsetzen mit einer ausgesprochen lyrischen Reaktion gegen den akademisch, d. h. empfindungslos, gewordenen Impressionismus. Denken wir etwa zurück an die ersten Ausstellungen der „Brücke“ zu Dresden, der „Neuen Sezessionen“ zu Berlin und München, so steht vor unserem geistigen Auge der aus Erotik und Lyrik, leidenschaftlicher Konfession, menschlicher Drastik und dekorativer Vereinfachung gemischte Charakter des frühen Expressionismus, für den in der ersten Zeit Max Pechstein der berufene Repräsentant zu sein schien, der freilich, sobald nur Oskar Kokoschka bekannt wurde, an diesen den ersten Rang abtreten mußte. Ganz allgemein bis auf Heckel, Klein und Nolde traten ziemlich schnell die ersten Träger der Bewegung zurück. Nur Schmidt-Rottluff und Kirchner sind als mehr denn ephemere Gestalten geblieben, und alle überstrahlte vom ersten Tage seines Auftretens in Deutschland ab Wassilij Kandinsky, der unter den Lyrikern, den Expressionisten, als ein König dasteht.

Von den Bildern dieser Art schied sich beinahe von Anfang an eine andere, — übrigens beziehen sich diese Ausführungen histo-

rischen Charakters lediglich auf Deutschland, — deren erster Träger bei uns Franz Marc gewesen sein dürfte. Mit seinen letzten Bildern ist jedenfalls Franz Marc, der Unvergessene, ein ausgeprägter Kubist gewesen... denn als Kubismus wollen wir ja diese Art bezeichnen. Im „Herbstsalon“ des Jahres 1913, jener Ausstellung, die zum ersten Male eine klare umfassende Übersicht des ganzen Werdens ermöglichte, erschienen neben dem auch hier gewaltig und eindrucksvoll wirkenden Kandinsky doch schon die Kubisten als diejenigen, die zu einer neuen und weiteren Wanderung antraten: Fernand Léger, Robert Delaunay, Marc Chagall und Franz Marc, dieser mit den stolzen „Tierschicksalen“. Paul Klee, der nach Franz Marcs Tode den ersten Platz in Deutschland inne hat, erschien hier mit Zeichnungen und Aquarellen, deren kristallene Reinheit und Sicherheit von den Malereien seiner letzten Jahre noch um ein Vielfaches übertroffen wurde. Und als ähnlich strebende Gefährten stehen neben Paul Klee Carl Mense, Fritz Stuckenberg und Arnold Topp, vor allem aber Lyonel Feininger.

In den Bildern dieser Kubisten, denen als Plastiker Alexander Archipenko anzureihen wäre, finde ich nun jene Architektonik, die ich zuvor als einen geheimen Drang zu einer letzten Einheit gekennzeichnet habe. Tatsächlich gibt uns heute die Malerei eine größere Hoffnung, daß das Ziel, die Einheit, erreicht werde, als die eigentlich zum Führertum berufene Kunst: die Architektur. Es ergeht also der Ruf an alle jungen Architekten, das Ihre beizutragen, damit die Architektur aus der heutigen Sackgasse herauskomme.

Vorerst aber werden die Leser wissen wollen, woran der Wille zur höheren Einheit in den kubistischen Werken zu erkennen sei.

Bestimmt nicht an irgendwelchen Äußerlichkeiten. Kubistische „Formen“ können, etwa in der Anwendung der tschechischen „Kubisten“ Benes und Filla, ausgesprochen „lyrisch“ wirken. Den Willen zur höheren Einheit offenbaren die Kubisten durch die Empfindung der Weltenliebe, die stets aus ihren schönsten Werken erklingt. Eine Regel also, sie an irgendwelchen Äußerlichkeiten

zu erkennen, vermag ich nicht zu geben. Eine gewisse Festigkeit und Spannung hebt sie von den weicheren Lyrikern ab, eine Vieltimmigkeit von den lyrischen Monologen. Man kann diese Bilder nicht einfach auf den Kopf stellen. Der Schöpfer ist hier nicht in seinem Werke, sondern außerhalb. Das Werk ist keine Endstation, sondern ein Durchgang . . . zu etwas Größerem, Umfassenderem.

Da es sich hier um eine wichtige und grundlegende Frage handelt, sei mir gestattet, den Fluß der Darstellung für eine kurze Zeit zu unterbrechen, um jedes Mißverständnis darüber, was wir im folgenden als Kubismus bezeichnen, auszuschließen . . . und gleichzeitig verständlich zu machen, weshalb wir dem Kubismus eine so wichtige Rolle zuweisen, ihn zum Range einer hohen Weltanschauung erheben. Wir müssen dazu ein Weniges philosophieren.

SCHÖNHEIT schafft der göttliche Formungswille. Nur er allein schafft Schönes. Der Mensch nur, soweit er Leiter göttlichen Formungswillens ist. Und der göttliche Formungswille schafft nur Schönheit. Schönheit ist nicht weiter zu definieren als: „das vom göttlichen, kosmischen Formungswillen Geformte“.

Nicht erhaben genug können wir uns diesen göttlichen Formungswillen vorstellen. Er schafft die Sterne, Wolken und Gebirge, die Wälder, den Baum, das Blatt am Baum und den Käfer, der auf dem Blatte läuft, das Größte — die Weltennebel und die Milchstraßensysteme — und das Kleinste . . . Dinge, gegen deren Kleinheit das uns zuletzt im Mikroskop noch eben Faßbare wieder Milchstraßen und Weltennebel sind.

Schönheit umgibt uns auf dem Stern Erde in dem, was wir gewöhnlich meinen, wenn wir von der „Natur“ sprechen. Nach dem mangelhaften und unklaren Sprachgebrauch ist alles, schlechthin alles Natur. Aber empfindungsgemäß ist die Natur doch wohl das einheitliche Erlebnis der alles auffangenden Sinne, jenes Erlebnis, in welchem das spezifisch Menschliche schweigt, in welchem der Mensch ein Splitterchen der Welt wird.

Im Erleben der Natur empfinden wir das größte Glück der

Schönheit. Auch das ist Natur, was der Astronom im Fernrohr, der Anatom im Mikroskop sieht, aber stets nur das, was unmittelbar die Sinne füllt.

Die Natur ist immer schön. Sie kann niemals anders sein als schön, und jedes Prüfenwollen, ob sie wirklich auch in diesem oder jenem Falle schön sei, ist Armlichkeit der Sinne.

Schön ist das modernde Aas, auf dem bunte Fliegen sitzen, schön ist jeder schmarotzende Pilz, jedes Kraut, jede Beere, jedes Blatt. Und bleibt der Natur mit dem Begriffe des Organischen vom Leibe oder gar mit dem Begriffe des — „Natürlichen“. Das Natürliche ist eine Karikatur der Natur, ist das auf schmale Begriffe Abgezogene gewisser Regelmäßigkeiten. Wie Kleist in einer seiner Anekdoten von „unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten“ spricht, so kann man von unnatürlichen Naturerscheinungen sprechen. Ja, stets und immer ist die Natur in den Augen der Flora Mohrs eine glatte totale Unnatürlichkeit.

„Natürlich“ ist das grüne Sommerblatt. Das herbstliche, das sich rollt, unscheinbar wird und fällt, ist... häßlich? Es ist genau so wunderbar schön wie die Knospe, wie das Blatt im frischen Maigrün, wie das vollentfaltete Gebilde des Sommers. Warum es überhaupt an diesem messen?

Akazienblätter, die im Sommer üppig sich breiten, rollen sich im feuchten Nebelherbst zusammen, werden kleiner, und an ihnen, wenn sie in niedrigen Büschen zusammenstehen, vorübergehend, erinnern wir uns an den Zauber von angespritzten ersten blitzenden Regentropfen an einem Fenster.

Immer ist die Natur schön. Aber die Natur ist ein Erlebnis, keine Illustration von Lehrbüchern. Nichts hat in der Natur einen Namen, nichts in der Natur ist ein Gegenstand. Seht doch die Natur, benennt sie nicht, greift nichts heraus. Seht und empfindet das unendlich große, unendlich schöne Ganze.

Erlebt es, wie schön es ist, wenn die Sonne, die hinter leichten Wolken stand, auf einmal wieder ihre Strahlen sendet, wie dann ein Duft im ganzen Walde mit der wehenden Wärme erwacht, und wie — entzückend, nur daran zu denken! — aus allen Räu-

men der Schatten hervorgerannt erscheint, eilig und heftig wie ein Meer von rennenden Ameisen, und dann mit seinem riesenhaften feinen Netze den Boden und alle Formen neu bedeckt. Erlebt es, wie der Wipfel des Baumes, der stumm in sich beruhte, vom Windstoß aufgeweckt wird und ein seliges Sich-Wiegen aller Zweige kommt und geht, wie dabei die hohe Kiefer ihre schwere Krone nur ein paarmal hin und her bewegt und wieder ruht; wie das Licht allmählich um einen korkigen Stamm greift, dessen Borkenstücke im Lichte wie perlmuttene Fischschuppen oft erschimmern; ach, nur wie ein rotbrauner Ast gegen einen blauen Himmel steht, so wenig tot, wie die gestreckten Beine einer nahen Spinne, die, Bedrohung witternd, seit Stunden unbeweglich harrt. Nun, wenn sie die Beine doch endlich ändert... geht es nicht wie ein Schrecken durch mich? Fühle ich nicht eine Welt in diesem kleinen, schwarzen, dünngewandeten Tiere? Welch eine Zeit vergeht — ich fühle es! — ehe aus dem Zentrum der Wille sich schläfrig bis in die unendlich fernen Fußendigungen sendet — und dann plötzlich, wie blitzschnell geraten nicht alle Beine in Bewegung, und ihre Bewegung greift staunenswert ineinander, trägt das Tier im Nu davon... Könnte so nicht auch der braune Ast dort vor dem blauen Himmel sich einmal langsam, langsam wenden, drehen, biegen, stemmen — oder tut er es vielleicht immer?

Und die Wand aus spitzen Nadeln, die ein Kieferbusch mir entgegenhält, ist sie nicht von einer Weichheit, die das Innerste aufrühren kann? Welch inniger Glanz über ihren Büscheln. Ein einziges liebevolles Streicheln der Luft und des feinen Windes, der sie auf einmal wie ein tiefer Seufzer in die Höhe hebt.

Und aus dem billionenhaft lebenden Boden heben sich gewaltige Stämme von Laubbäumen. Wie mächtige, sich bäumende Wellen schlagen sie aus der Erde heraus — aus dieser Erde, deren Leben aus Wurzeln und Käfern, Maden und Mäusen, Steinen und Wasserfäden sich uns entzieht. Die Erde, die solche Wunderstämme trägt, wie herrlich muß sie im Innern sein.

Stämme... ein unerschöpfliches Erlebnis. Stämme junger Buchen, von einem schlanken, straffen Adel. In der mittleren Zeit

oft von einer reinen, makellosen Strenge, die mit grenzenloser Bewunderung erfüllt, von einer Gesetzmäßigkeit der Form, die höchstes Entzücken wachruft. Vor euch erst lernt man die Kunst der Negerplastik ganz erkennen.

Und das Kleinod des Birkenstammes, des unwahrscheinlichen Zebras unter unseren Bäumen, eines Stammes, den jeder Bürger als unnatürlich ablehnen würde, hätten ihn nicht unsere Naturalisten schon so oft abgemalt. Wer aber eine solche Form neu erfinden würde — erschiene den Bürgern als höchst lächerlich.

Der Himmel, eine Welt für sich, allem auf der Erde erst den letzten tiefsten Sinn verleihend, den unsere Seele erregenden Stachel des Metaphysischen, wie schön ist er, wenn er über schneebedeckten weißen, froststarrenden Feldern ein glasblütenblattzartes Klingen aus Rosa und Gelb entbreitet. Aber ebenso schön — denn es gibt im Schönen kein Mehr oder Minder — ist sein schweres weltenbanges Grau, sein strahlendes Sommerblau, seine Reinheit, wie seine wolkige Verhüllung.

Alles in der Natur ist schön.

WARUM, wenn wir so in der Natur verzaubert sind, so nahe dem Weltengeist, wie es uns überhaupt nur möglich ist, warum bewirkt der plötzliche Schall einer menschlichen Stimme Ekel?

Weil der Mensch so oft der Feind der Natur ist — im Besitz des Geistes.

Aber ist denn nicht der menschliche Geist ebensowohl Natur wie alles andere? Wenn wir Natur schlechtweg mit dem Seienden, Existenten identifizieren: allerdings. Aber diese Definition der Natur befriedigt uns nicht, da sie rein begrifflich ist, nicht einem Erleben, einem Gefühle entspricht. Nicht durch Begriffe, — sondern indem wir die Welt erleben, indem wir uns still auf unseren Anteil am Kosmischen besinnen, kommen wir zu Erkennen. Durch Erklängen der verwandten Saiten draußen und drinnen kündigt sich Wahrheit an.

Natur bleibt uns das einheitliche reine Sinnenerlebnis des Men-

sehen. In diesem Erlebnis, so sagten wir schon anfangs, schweigt das spezifisch Menschliche, der Mensch wird zu einem Splitterchen des Kosmos. Und diese tiefe wunderbare Einheit des Menschen mit der Welt, dieses Erlebnis, das wir Natur nennen, wird zerstört durch das Wirken des Geistes. Denn der Geist ist das spezifisch Menschliche. Sobald der Geist sich regt, droht der Mensch von der Welt abgerissen zu werden. Das Erlebnis Natur wird gestört. Denn der Geist ist etwas Trennendes, Auflösendes, Isolierendes, Vereinzeldes. Die Natur ist das Prinzip der Einheit, der Geist das Prinzip der Scheidung. Deshalb steht wohl der „Geistesmensch“ höher als der materialistische Mensch, aber das Ziel ist: der Mensch als Natur.

Aber ist denn der Geist nicht auch göttlichen Ursprungs?

Unzweifelhaft ist der Geist göttlichen Ursprungs. Aber während der Kosmos innig gebunden haftet am göttlichen Wesen und sich nicht von ihm verlieren kann, hat der Geist Freiheit. Soweit ein solches im großen göttlichen Ganzen möglich ist, vermag der Geist sich vom Göttlichen zu lösen, so sehr wenigstens, daß wir Menschen den Zusammenhang mit der ursprünglichen Einheit nicht mehr aufzufinden vermögen. Gott gedachte den Menschen auszuzeichnen durch ein bestimmtes Maß von Freiheit: den Geist. So ist es zu erklären, daß Böses auf der Erde trotz Gott geschieht. Der Geist führt leicht zum Bösen, da er aufhebend, trennend, die ihrem Wesen nach göttliche Einheit zerstörend ist. Und in das, was Menschen sich gegenseitig antun, mischt Gott sich nicht ein.

Böses geschieht, weil der Mensch seine Freiheit, seinen Geist, mißbraucht. Aus dem Mißbrauch des Geistes wächst der Haß — und das Häßliche!

Man kann die Menschen als eigene Welten auffassen, die sich nicht in einer einfachen Geraden zum göttlichen Zentrum stellen, sondern zugleich noch um einen eigenen Punkt kreisen. Dadurch, daß im Menschen die Reinheit des göttlichen Schöpfungsplanes gleichsam durchbrochen ist, kommt eine oft qualvolle Spannung in die Welt, die sich dann leicht wohl im Ekel beim Klang der menschlichen Stimme äußert.

SO lebt also der Mensch amphibienhaft in zwei Welten, in der Welt des Geistes, der die Welt der Freiheit ist, und in der Welt der göttlichen Treue und Gebundenheit, die er im Erleben der Natur noch ahnt und aus welcher ihm Liebe und Schönheit wird?

Wir wollen es genauer ausdrücken: die Sphäre des Menschen ist der Geist, die Welt der Freiheit. Frei ist der Mensch, weil er imstande ist, zu entscheiden, wie er sich zum Kosmos verhalten will. Geist und Kosmos... sie beide bilden zusammen die Totalität alles Existenten, die einheitliche Schöpfung Gottes. Entweder nun, der Geist will den Kosmos, seine Kräfte und Stoffe, beherrschen. Indem er das tut, schafft der Menscheng Geist die Materie. Denn Materie ist die vom Menschen beherrschte Greifbarkeit des Kosmos. In diesem Prozeß der Beherrschung der Welt wird der Geist selbst mehr und mehr materialistisch, im engeren Sinne Menscheng Geist. Denn je mehr er die Weltkräfte und -stoffe beherrscht, um so umfangreicher wird ja das Gebiet der Materie, in das in einem Zeitalter ausgesprochen technischer Neigung der Menscheng Geist völlig versinken kann.

Oder aber der Geist verzichtet auf die Beherrschung der kosmischen Kräfte, begnügt sich mit dem Notwendigsten, und statt die Greifbarkeit des Kosmos in menschliche Bahnen zu zwingen, wünscht er, den menschlichen Geist in die Kreise der Welt einschwingen zu lassen. Hierzu ist die erste Stufe die tiefe, innige, alles eigentlich Menschliche aufhebende Hingabe an den Kosmos, bis in einer beglückenden Einheit des Geistes mit dem Kosmos das Erleben Wirklichkeit wird, das wir Natur nennen. Je intensiver der Geist dieses Naturerlebnis in sich aufnimmt, je mehr also das spezifisch Menschliche verstummt, um so mehr wird der Geist Weltengeist.

Je mehr der Geist auf seine Freiheit pocht, die Lösung von der Welt erstrebt, um so ärmer wird er, bis er schließlich, immer frei, d. h. die Dinge trennend und lösend, und die Einheit aufhebend, in der von ihm aufgetürmten Welt der Materie als Sklave der Stofflichkeit versinkt.

Und je mehr der Geist sich hinneigt zu der Welt der göttlichen

Gebundenheit im Kosmos, um so freier wird er in Wahrheit, nach Meister Eckhardts Wort: „Je mehr gefangen, desto mehr befreit“.

Die Welt der Gebundenheit ist die höhere Welt, denn hier ist der Geist teilhabend am großen Ganzen, am Kosmos, der in ewiger Treue seine Kreise in Gottes absolute Einheit zurückkehren läßt. Nur scheinbar ist die Welt der Freiheit, der Beherrschung, die höhere Welt. Auch die eigene Bewegung der Erde um ihre Achse scheint irdischer Eitelkeit vielleicht die wichtigere. Und doch ist ihre abhängige Bewegung um die Sonne die unendlich wertvollere. Diese bestimmt den Wechsel der Jahreszeiten, jene nur Tag und Nacht.

SPRACHEN wir eingangs vom göttlichen Formungswillen, dessen Kennzeichen es sei, daß er nur Schönes schaffe und Schönes nur durch ihn entstehe, so wird inzwischen gewiß deutlich geworden sein, daß der Mensch, solange er in seiner Welt der Freiheit beharrt und die Kräfte des Kosmos von sich aus beherrschen will, keinerlei Schönes erzeugen könne. Ist der Mensch überhaupt mit dieser Gabe ausgerüstet, so sicherlich doch nur jener Mensch, der sich, dem Weltgeist zugewendet, die Sphäre der göttlichen Gebundenheit liebend, so sehr dem Kosmos eingebunden hat, daß er, in diesen eintauchend, zum leitenden Werkzeug des göttlichen Formungswillens geworden ist. Göttlicher Formungswille, hindurchgegangen durch einen Menschen, ist Kunst. Künstler jener Mensch, in welchem der Geist wieder Natur geworden ist.

Warum aber leuchtet der in der Kunst sich offenbarende göttliche Formungswille nicht gleichmäßig wie das Sonnenlicht?

Falsch wäre es, zu glauben, daß jemals der göttliche Formungswille erlahmen oder ermatten könnte. Wenn die Dauer der Offenbarung zeitweise zerrissen wird, so ist es nicht deshalb, daß die ^{*}Urkraft erlosch, sondern daß der Mensch, der Empfänger und Leiter dieser Kraft, schwach und widerstrebend wurde. Es ist dann, wie wenn Wolken vor die Sonne treten. Die Sonne glüht fort. Aber die Luft, der Träger ihrer Wärme, versagt sich ihr. (X)

judithinfaß!
(X) *hat fup, der Mensch ist druffinfaß³¹*
„Leibhaftig“ geneorden! druffin fup druffin fup,
„Mannes“ druffin, druffin fup! druffin fup.

Nur dann ist der Mensch Empfänger und Leiter des göttlichen Formungswillens, wenn er das engere Menschliche verliert, den Menscheng Geist zum Weltengeist wendet, die göttliche Welt der Gebundenheit liebt — mehr als die Freiheit des Geistes. Den kosmisch empfindenden Menschen vermag die Gnade zu finden, ihn, den das Erleben der Natur, der Einheit von Kosmos und Geist, wachgerufen hat. Der andere Mensch, der sich zwingt, Kunst-Surrogate herzustellen, vermag die Natur nicht zu erleben . . . er malt ihr Äußeres ab und degradiert sie dadurch zur Materie.

Das, was den Menschen produktiv macht, ist nicht der Geist in seiner menschlichen Entscheidung. Denn dieser ist wohl fähig, das Technische im weitesten Sinne zu bearbeiten und Erfolge hierin zu haben, nicht ist er aber wahrhaft produktiv, d. h. schaffend, bauend, schöpferisch, sondern eher auflösend, trennend und lockernd. So oft sich der Mensch in seine Freiheit vergräbt, scheint daher der Formungswille der Welt zu ermatten, denn dann ist die Leitung widerstrebend. Überschätzen wir den Begriff der Freiheit nicht. Freiheit ist etwas Negierendes und Negiertes. „Frei“ — wovon? An und für sich braucht Freiheit nichts unbedingt Wertvolles zu sein. Der politische Freiheitsbegriff ist natürlich etwas ganz anderes. Er bedeutet Freiheit von äußerem Zwang — und bedarf keiner Rechtfertigung. Er ist eine Selbstverständlichkeit.

Natürlich ist auch nicht die Gebundenheit an und für sich von Wert. „Gebunden“ . . . an was? Aber die Gebundenheit an die Kräfte, die im Kosmos wirken, ist fraglos ein herrliches Gut. Diese Gebundenheit ist es, der wir die Kunst verdanken.

Der Mensch, der zum Leiter des göttlichen Formungswillens wurde, ist der wahre Künstler. Der andere, der baut, malt, meißelt, musiziert, dichtet oder zeichnet, ohne es zu sein, ist ein Macher, Hersteller von Surrogaten.

WORAN erkennen wir nun die Surrogate der Kunst, die Arbeiten der Macher?

Ihr Gesetz ist Lockerung. Jede strenge Form aber ist Gebundenheit. Der Geist in seiner menschlichen Entscheidung, der

die Surrogate herstellt, ist Freiheit. Im Zentrum der Arbeit sitzend, das Maß der Dinge ausmachend, geht er beharrlich und zäh gegen alle Bindung an, lockert die Form, weil er als Geist Feind der Form, d. h. der Bindung, sein muß. Die Form ist also in Surrogaten stets schwach. Sie droht auseinanderzufallen, wofür die impressionistischen Arbeiten ein Beispiel sein können.

Der Mensch hat nun einmal zu viele Rechte. Kann man ihn binden wollen? Darf man ihn binden? Was die Arbeiten der Macher zusammenhält, ist keine Form mehr, sondern ein Rest Geschmack, Routine, Tradition.

Selbstverständlich machen sich diese Eigenschaften nicht in der Nachahmung der Kunst allein bemerkbar. In allen menschlichen Betätigungen: Politik, Pädagogik, Wissenschaft, Kirchenlehre finden wir zu bestimmten Zeiten den Menschen als Maß, finden wir die Rücksicht auf seine Menschenrechte, finden wir in den matten Zeiten das Prinzip der Lockerung. Wesentlich aber und entscheidend ist hierbei, daß der Begriff „Mensch“ nicht in der Fülle seiner letzten starken seelischen Möglichkeiten genommen wird, sondern in einer durchschnittlichen, fast bürgerlichen Mattheit.

Fast stets sind die Zeiten der Surrogate zugleich klein im Glauben und groß in der Technik. Vielleicht ist der Bau von mächtigen Brücken, Krahen, Schiffen und Bahnen die letzte Möglichkeit, zu welcher der Formungswille in schwachen Leitern noch ausholen kann. Auch die Kunst wird dann mehr und mehr technisch, während in starken Zeiten, wie in der Gotik, die Technik mehr und mehr Kunst wurde. Damals verschwand die Technik im Kunstwerk, heute werden Technik und Kunst verkuppelt, im Städtebau, im Industriebau, im Maschinenbau, in der Photographie, was im Großen eine gleiche Unreinlichkeit ergibt wie das Faktum Laszlo oder Lenbach im Kleinen.

DEM Machwerke gegenüber wird das Kunstwerk charakterisiert durch seine Notwendigkeit, die bei aller erdenkbaren Zartheit und Feinheit keine Lockerung, keine menschliche Bequemlichkeit zuläßt. Weil der Anstoß, das Zentrum der bewegten

den Kraft außen liegt, im Kosmos, so erscheinen leicht die Formen als von außen herangeschoben auf die Mitte zu, wie etwa gedrängte Eisschollen im Wasser. Solches zeigen z. B. die Totems, die ägyptischen Statuen, die gotischen Bilder, die Werke der Kubisten. Diese wahre Kunst ist nicht anzuknüpfen an den Menschen, der nur der Empfänger und Leiter, die Durchgangsstation, ist, niemals aber ihr Maß. Im wahren Kunstwerk ist das Menschliche kein Plus, sondern ein Minus. An die Sterne ist die Kunst anzuknüpfen. Je mehr der Mensch mit seiner Endlichkeit in ihm verschwindet, um so reiner, vollendeter ist das Werk.

Ist das Surrogat der Kunst zufällig, so ist die Kunst streng schicksalsmäßig und spiegelt gern in sich das Walten des Schicksals wider. So wird z. B. in der romantischen Dichtung gern der Lauf der Begebenheiten in ein festes sicheres Bett geleitet, gebahnt durch Prophezeiungen, durch Träume, derart, daß das Kunstwerk nur nachzuziehen scheint, was in Sternen vorgesehen ist... Astrologie! Keine menschliche Spannung herrscht, wie in den Erzählungen der Zwischenzeiten, sondern eine kosmische Spannung.

Das Kunstwerk steht zwischen zwei Gewalten, zwischen der Gnade, die aus dem unendlichen Weltgeist einen Strahl entsendet, der nun das Werk im Durchgehen durch einen Menschen, den Künstler, auslöst... und dem Schicksal, dem kosmischen Weltgesetz, das von der anderen Seite her, doch aus dem gleichen Weltgeist stammend, das entstehende Werk wie ein Magnet bis in alle Einzelheiten bestimmt als Kraft der Kristallisation. Denn hier gibt es nichts von Freiheit und Lockerheit. Zwischen der Gnade und dem Schicksal entsteht das Werk mit Notwendigkeit. Ruht das entstehende Werk auf einer kosmischen Empfindung, so wartet seiner schon von Urbeginn an eine bestimmte Form, seine Form, in diese hat es der Künstler einzugießen.

Es ist der Ausdruck „Kunstform“ in der ästhetischen Literatur ganz allgemein gebräuchlich, jedoch ist der eigentliche Sinn dieser Vorstellung bisher kaum irgendwo empfunden worden. Nicht jedes beliebige von Menschenhand Geformte ist eine „Form“, sondern

ursprünglich jenes Gefäß, das, den vorbereiteten Stoff in sich aufnehmend, ihn zum vorausbestimmten Sein führt. Mag es nun spitzfindig scheinen, im Werktagsleben den Unterschied zu betonen, weil ja der gesunde Menschenverstand einwenden kann, daß auch die aufnehmende und den Stoff zur Gestalt führende „Form“ von Menschenhand zunächst geformt sein müsse, so lohnt es sich reichlich, die Grundvorstellung rein zu erhalten, wenn wir den Blick auf allgemein-geistige Dinge richten. Dann nämlich könnte ein Festhalten am ursprünglichen Formbegriff uns in der Kunst zu einer tieferen Erkenntnis hinführen.

Diese Vorstellung würde es uns erleichtern, die Kunst überpersönlich, außerindividuell zu sehen und würde ihr den Anschein des absichtlich Verfertigten nehmen. Die Kunst erhielte den Charakter des Schicksalsmäßigen. Der Blick des Betrachters wäre nicht mehr so ausschließlich darauf gerichtet, ob Hans Müllers Harzlandschaften etwas besser oder weniger gut gemalt und komponiert seien als die Flunderstilleben von Fritz Schulz; nicht so sehr auf die feineren Unterschiede des Freilicht und clair obscur, sondern auf die großen, seltenen Verwirklichungen, auf jene wenigen glücklichen Epochen, da die mächtige Form, bis auf die Ränder ganz gefüllt, der Kunst zur herrlichen Gestalt verhalf.

Man denke nicht, daß die Ausprägung der historischen Stile hierin nur etwas komplizierter als üblich verkleidet sei. Keineswegs, denn die Verwirklichungen der Kunst sind weit, weit seltener, als die Zahl der historischen Stile ausmacht. Deren Zahl ließe sich ja theoretisch ins Ungemessene vermehren. Irgend einen „Stil“ hat schließlich jedes Gebilde, und wäre es auch nur der „Maurermeisterstil“ oder der „Stil der zweiten Hälfte des dritten Jahrfünfts des 19. Jahrhunderts“. Ich meine jene Verwirklichungen, an deren Totalität der Stilbegriff von vornherein zersplittert. Denn Stil ist ein menschlicher Begriff. Die Kunstform aber in unserem Sinne kann nur etwas Vormenschliches, Außermenschliches sein. Und wenn wir uns an Dostojewskis Wort erinnern, daß wohl Ameisen und Bienen ihre Form gefunden hätten, nicht aber der Mensch bisher, so werden wir es nicht einmal für zu engherzig

gedacht halten, wenn wir nur von einigen, ganz wenigen Verwirklichungen, vollkommenen Erfüllungen der Kunstform sprechen möchten.

Die Kunstform, vor unserem menschlichen Dasein aufgerichtet, kann immer nur die eine, gleiche sein. Was verschieden ist in der Erscheinung der Gestaltungen nach Ort und Zeit, ist nicht in der Vollkommenheit des Ideals gelegen, sondern in den unzureichenden Mitteln, es zu erfüllen. Das Ideal, eben die Form, ist unveränderlich, und deshalb kann die Kunst sich nicht „entwickeln“, sie kann nur wiederkehren. Und sie kehrt wieder dort, wo eine große Gemeinschaft schöpferisch-lebendig wird, über den Zustand eines zufälligen, sinnlosen und daher häßlichen Massengetriebes hinausarbeitet, sich die Ruhe eines in sicheren Bahnen schwingenden Kosmos-Abbildes verschafft. Ist dieser seltene und schöne Ruhezustand erreicht, in welchem der Lärm und die Ziellosigkeit des „Funktionierens“ kleiner und kleiner werden, bis endlich die so lange verschüttete, stille und gleichmäßige Arbeit des Herzens — fast wie ein Wunder! — sich aus dem verstummenden Chaos an unser Ohr hebt, leise und doch gewaltig und anschwellend ein neues Leben einführend, indes das alte, das alles einst mit Unruhe erfüllte, versinkt, dann ist die Kunst zugegen. Dann blüht sie auf. Dann kehrt sie wieder. Weil dann die Form gefüllt wird.

So hat jedes Entstehen von Kunst eine unterirdische lange Vorgeschichte; den Bau und das Füllen der Form, eine Arbeit, die niemals auf Kunst hinzielt.

Kunst ist niemals ein Anfang, sondern das Endglied einer Kette. Deshalb kann man nicht Kunst beginnen. Kunst ist aber auch an sich kein Ziel, nichts, das sich vom Ganzen trennen ließe, sondern die Bestätigung, daß alles andere menschlich, endgültig und aufrichtig ist.

Auch des einzelnen entstehenden Kunstwerkes wartet schon die einzige für dieses Werk bestimmte Form. Der Weg ist so kurz und klar, so einfach und notwendig, daß der Kunsthistoriker ihn für allzuwenig interessant erachten dürfte. Aber wieviele Schönheit der Welt blüht an diesem Wege.

Die Surrogatarbeit kennt diese Weltenschönheit nicht. Sie greift nicht ein in den großen Sinn der Welt, sondern geht vom Menschen aus. Sie strömt nicht in eine schicksalshafte Form, sondern zerflattert ziellos in menschliche Endlichkeiten: Psychologie, Erotik, Individualismus, Sentimentalität, Geist ...

Diese Umschaltung vom Unendlich-Göttlichen ins Menschlich-Endliche verläuft mit der strengen Regelmäßigkeit eines Naturgesetzes.

MÖGEN sich noch so lange Zeiten des Surrogats einstellen und die Kunstgeschichte mit bequemem Material erfreuen, stets kehrt die Kunst wieder, wie stets hinter den Wolken wieder die Sonne hervortritt. Und immer und stets ist es die eine gleiche und dieselbe Kunst, die wiederkehrt, denn es gibt nur eine Kunst, eben die Kunst. Ihr Erscheinen auf der Erde gleicht einer Seelenwanderung.

Auch in Europa ist sie gelegentlich erschienen, im frühen Mittelalter, in der Gotik, in der Romantik und im Kubismus. Aber eigentlich war doch nur die Gotik bisher eine wirkliche Erfüllung der großen, alles umfassenden Kunstform. Die herrlichen Miniaturen und Schmuckstücke des frühen Mittelalters, sowie die Dichtung der Romantiker waren Einzelheiten, Erhellungen in einer Kunstart, während die anderen Künste zur Zeit unberührt blieben und der Kubismus ist im wesentlichen eine Zukunft, an deren Gestaltung wir mitzuarbeiten haben. Im allgemeinen also steht Europa mehr im Schatten der Kunst als im Lichte. Die unübersehbare Masse der Surrogate erdrückt fast das bißchen Kunst, und die Volkskunst erlosch.

So schlimm steht es in keinem anderen Erdteile. Denken wir doch nur an die Unerschöpflichkeit aller Primitiven, an Ägypten, Indien, China, Japan, an die erste amerikanische Kultur der Inkas und Azteken, an alles Morgenland. Dann wiegt die klassische Kunst Europas federleicht und wir kommen zu der Erkenntnis, daß der herrschende Typ des Europäers wohl ein schlechter Leiter für die geoffenbarte Kunst sein müsse.

Die klassische Kunst! - Kunstland! - sofort das nicht in Europa? - die Griechen? -
der Osten im Erdopfer! - die Araber im Spanien! - - -

2. 1) und die Baukunst? - die Kunst? -
Will man diese Kunstform der europäischen
für südlichen Zeit durchgewandt haben? -

Also gilt es, den Europäer zu ändern. Das ist die Aufgabe des Kubismus!

Sicherlich ist vom Kubismus der Teil der Geschichte, der als Zukunft noch vor uns liegt, der interessantere. Denn an diesem Teil der Geschichte können wir noch mitwirken, ihn können wir noch formen und bilden, während alle Vergangenheit fertig und abgeschlossen hinter uns liegt. Sie noch einmal zu verdauen, ist selten förderlich. Ändern können wir an ihr nichts mehr, sie in Gedanken noch einmal zu durchlaufen, hat doch höchstens Erinnerungswert.

Wenn man uns also die Frage stellt: „Was ist der Kubismus?“ antworten wir nicht, daß ihn die Analyse seiner Vergangenheit zu einer so oder so gearteten und geistreich definierten zeitlichen Reaktion gegen den Impressionismus usw. stemple, sondern wir sagen: der Kubismus ist das, was wir aus ihm machen werden! Wir haben es, wir alle zusammen, in der Macht, zu entscheiden, ob er als ein „interessantes Kapitel neuerer europäischer Kunstgeschichte“ registriert und alsdann vergessen werde, oder ob er die Erneuerung unserer Kultur herbeiführen helfe ... eine Wiedergeburt unserer Kunst.

Der Kubismus wird von den meisten Menschen für eine Angelegenheit ausschließlich der Malerei angesehen, von der aus dann einige Plastiker und zuletzt auch vereinzelt Architekten eine absichtliche Übertragung auf ihre Arbeiten vorgenommen hätten. Diese Leute berufen sich mit einigem scheinbaren Rechte auf die Tatsache, daß die neue Bewegung in der Malerei begonnen habe. Erst nachdem sie hier, an der für das gewöhnliche Auge freilich sichtbarsten Stelle, aufgefallen sei, habe man gewagt, sie zu einer allgemeinen Kunstsache zu erklären, doch ohne innere Nötigung. Der Kubismus sei und bleibe eine neue Art, ein Bild interessant zu machen.

Diese Ansicht ist falsch. Daraus, daß der Kubismus zuerst in der Malerei sichtbar wurde und vielleicht auch zuerst von Malern theoretisch verfochten wurde (von Gleizes und Metzinger), dürfen wir keinen anderen Schluß ziehen als den ganz trivialen, daß eben,

zu unserer Zeit wenigstens, innere Wandlungen der Kunst zunächst in der Malerei faßbar vor das allgemeine Publikum treten, was nicht zugleich besagt, daß sie nicht an anderer Stelle unsichtbar schon längere Zeit wirkten. Gewiß ist es darüber hinaus sachlich zutreffend, daß die Malerei relativ früh von der Bewegung ergriffen wurde, aus dem Grunde, daß die Malerei zu den beweglichsten, flüssigsten und wandlungsfähigsten Ausdrucksformen der Kunst gehört, wodurch sie vor der Plastik und namentlich vor der Architektur, wenn man will, einen Vorteil besitzt. Aber dieses alles ändert nichts an der Tatsache, daß der Beginn der neuen Bewegung an ganz anderer Stelle erfolgte, nicht in der Malerei, sondern in der Dichtung, und zwar durch Paul Scheerbart.

Scheerbart steht deshalb an wichtigster Stelle, weil von seinem frühesten Werk, dem 1889, im Triumphjahre des Naturalismus, erschienenen „Paradies“ an, in seinen Dichtungen die erste, reinste und klarste, die universalste und bisher lückenlose Aussprache unseres Willens vorliegt.

KEHREN wir nun zu unserem Thema zurück, zu dem Begriff der Architektonik als einer letzten Einheit aller Künste, so möchte zunächst ein nahe liegender Einwand abzufertigen sein.

Man wird zögernd fragen, ob das Richard Wagnersche Gesamtkunstwerk wieder aufleben solle, das man doch glücklich und endgültig überwunden zu haben glaubte.

Nun, ich vermute, wir haben seinerzeit das Wagnersche Gesamtkunstwerk nur dadurch überwunden, daß wir ihm nicht gewachsen waren, daß wir die Anregung unbeachtet ließen; nicht aber durch eine irgendwie höhere, der Wagnerschen überlegene Einsicht in das Wesentliche der Kunst. Dennoch aber ist natürlich Wagners Gesamtkunstwerk insofern etwas ganz anderes als das Ziel unseres Willens, als Wagner die einzelnen Künste von außen her zu bestimmten einmaligen Zwecken zusammenfassen wollte. Wagner glaubte, die Wirkungen der Kunst seiner Zeitgenossen steigern zu können, indem er ihre Zweige zusammenband. (Auch Bruno Tauts' „Kunsthaus“, das doch zum ersten Male die „Not-

wendigkeit“ erkannte und betonte, ist uns heute zu einmalig gefaßt.)

Wollten wir unser Ziel schon einmal als Gesamtkunstwerk bezeichnen, so sehen wir dieses als ein Ideal an, das erst dann und zwar ganz von innen heraus und mit Notwendigkeit auf der ganzen Linie Erfüllung wird, wenn die einzelnen Künste sich von selbst zusammenneigen. Das, was wir wollen, ist nicht erreicht, wenn nur hier und da ein Bau errichtet wird, den ein Maler mit Wandgemälden und ein Plastiker mit Portalskulpturen versieht. Dergleichen geschieht ja schon seit langem bei jedem einzelnen Monumentalbau, den das Geschick über uns verhängt.

Wir wollen eine innere Wandlung aller Kunst, so daß aus dem künstlerischen Chaos unserer Tage ein künstlerischer Kosmos werde, und eben dies sehen wir als die eigentliche Bestimmung der modernen Kunst an, als die Mission des Kubismus.

Lassen wir einmal die ersten verheißungsvollen Andeutungen in der kubistischen Malerei und Plastik unberücksichtigt, so charakterisiert sich, um es zu wiederholen, der heutige Zustand der Künste als ein selbstgenügsames Dahinleben der einzelnen Gattungen und der einzelnen Individuen. Das Gefühl der Einheit ist gänzlich abhanden gekommen. Es gibt nur noch malerische oder plastische Probleme, Darstellungsprobleme, technische Probleme, Ausstellungsprobleme, bei deren Behandlung nur immer noch hartnäckiger die Tür verrammelt wird, durch welche die Malerei und die Plastik zu einer neuen Fruchtbarkeit kommen könnten. Und daß es so ist, dafür liegt der Grund in dem Fehlen einer wahrhaft künstlerischen Architektur.

Es ist doch völlig verständlich, daß die Künste haltlos und ziellos werden, sobald zu einer Zeit die Architektur, das Gewissen der gemeinsamen Architektonik, energielos, ideenlos und temperamentlos wird. Umgekehrt aber, ist eine starke Baukunst da, welche Schöpfungen errichtet, die die allgemeine Aufmerksamkeit erregen, so werden durch sie unbewußt alle Künste beeinflusst in dem Sinne, daß endlich ihr Gemeinsamkeitsempfinden mächtiger wird und die Erinnerung an die ursprüngliche Einheit wieder emporsteigt.

INWIEFERN sind wir nun mit den heutigen Architekten nicht zufrieden? Was fehlt der heutigen Architektur, um die ihr auferlegte Führerrolle auszuüben?

Ihr fehlt das Grundlegende: das Bewußtsein, überhaupt Kunst zu sein.

Malerei und Plastik werden sich selbst in den schlimmsten Zeiten niemals ausreden lassen, daß sie Künste seien. Und dieses Gefühl hat sie vor einem gleich tiefen Falle, wie ihn die Architektur erlitten hat, bewahrt. Daß Architektur Kunst sei, ist heute nur noch ein altertümlicher akademischer Zopf. Im Bewußtsein der Allgemeinheit ist die Architektur eine rein technische und geschäftliche Angelegenheit, durch ein bißchen Repräsentation aufgeschirrt. Und man kann in diesem Falle der Allgemeinheit nur recht geben: die heutige Architektur ist in der Tat kaum Kunst zu nennen.

Die Allgemeinheit erachtet für einen Künstler denjenigen Maler oder Plastiker, der eine Idee vertritt. So hat sie als Künstler Millet, Daumier, Meunier, van Gogh anerkannt. Maler, die nur Aufträge erledigen, können freilich bei der Gesellschaft Namen, Titel und Auszeichnungen erhalten ... die Allgemeinheit nimmt von Personen wie Gandara, John Lavery oder Philipp Laszlo kaum Notiz. Und eben aus diesem Grunde auch kann sie sich nicht entschließen, die heutigen Architekten als Künstler anzunehmen, tun doch auch sie nichts anderes, als daß sie, in blinderem Gehorsam fast als irgend ein Porträtist des Salons, nach den Aufträgen der Kommunen, der Staatsressorts, der Industriellen und der Kapitalisten trachten.

Was geschieht denn eigentlich in der Architektur aus ihr selbst heraus? Nichts! Wenn man sich große Mühe gibt, so entdeckt man als geistigen Besitz die Lehre vom Städtebau, das Prinzip der Heimatkunst und einige Schlagworte wie Materialgemäßheit, Einfachheit, konstruktive Zweckentsprechung. Diese Schlagworte sind aber völlig nichtssagend, als Programmpunkt sogar gefährlich, und jene beiden obengenannten „Ideen“ sind be-

zeichnenderweise mehr historizistisch, als für die Zukunft bedeutungsvoll.

Die Führung hat in der Architektur heute nicht der Architekt, sondern der Industrielle. Es sagt genug, daß das vergleichsweise noch immer interessanteste Kapitel der modernen Baukunst der Industriebau ist, und daß unter den industriellen Anlagen wiederum jene die eindrucksvollsten ausmachen, an denen der Architekt möglichst garnichts entworfen und gezeichnet hat, die reinen, technischen Nutzenanlagen. Der heutige Architekt schafft eigentlich nur immer nutzlose konventionelle Attrappen vor ausschließlich oder vorwiegend technisch-konstruktiven Leistungen von oft verblüffend packender Art. Es ist also durchaus nicht sehr verwunderlich, wenn hier und da behauptet wird, der wahre Künstler unserer Zeit sei der Ingenieur.

Tatsächlich: wenn heute einmal alle Architekten ihre Mitarbeit einstellen würden, wäre deshalb nicht zu befürchten, daß die entstehenden Neubauten häßlicher ausfallen würden.

Man wird fragen, ob es denn anders sein könne, ob man den Architekten einen Vorwurf daraus machen dürfe, wenn ihnen infolge irgendwelcher Zeitverhältnisse, die wir hier nicht näher zu kritisieren brauchen, andere Aufgaben nicht gestellt werden.

Nun, die Architektur hat es garnicht nötig, hinter den Aufträgen atemlos und konkurrenzzeifrig herzulaufen, mit einer Anstrengung, daß freilich nachher für die eigentlichen Aufgaben nicht mehr allzuviel Kraft übrig bleibt. Wenn die Architektur nur immer hinter den Aufträgen herläuft, verzichtet sie natürlich auf eigene Führerschaft, und eine Idee kann sie dann selbstverständlich nicht vertreten. Und dann ist sie keine Kunst mehr, ob ihre einzelnen Leistungen vielleicht auch hier und da anständig und formal gediegen sein mögen.

Die Vorstellung, daß die Architektur eine sogenannte Nutzkunst sei, ist so fest eingedrungen in die Gehirne der Europäer, daß hier alle Welt konsterniert ist, wenn diese Auffassung bestritten und die Behauptung gewagt wird, daß die Architektur eine freie, aus eigenen tiefen Quellen schöpfende, die Welt verherr-

lichende großartige Kunst ist. Nicht der Auftrag eines Konsistoriums oder eines Hausministeriums ist Ursprung und Anlaß eines architektonischen Kunstwerks, sondern das, was Paul Scheerbart, der wahrhaftige Schutzheilige der echten Architektur, als die „höhere Baulust“ bezeichnet hat.

Bauen ... ein Wort, das in uns hallen sollte, wie ein Jubelruf, der uns zu unserer eigentlichen höchsten Bestimmung ertönt, ist uns ein so banaler Trivialismus geworden, daß der Klang müde zur Erde fällt.

Bauen ... das gemeinsame Werk vieler begeisterter Menschen, die aus Liebe zur Welt ein neues, großes Herrliches in sie einfügen, ein Werk, das über den einzelnen unendlich hinausragt, ist eine alltägliche Sache geworden. Was ein Rausch sein sollte, ist eine Lohnbudengeschichte geworden. Bauen ist heute so etwas wie das Aufspannen eines großen Regenschirmes. Eine Gemeinschaft aber, die nicht aus höherer Baulust am Werk ist, die ist matt, zerfallen und arm. Denn was ist letzten Endes diese höhere Baulust? Sie ist die tiefste letzte Lebenskraft.

Von der kosmischen Urkraft, die den Menschen formte, ist noch soviel Weltwesen in ihm, daß sich der Mensch, der sich seines Ursprungs im Gefühl bewußt geblieben ist, nicht im Nutzen und im Vergnügen erschöpfen kann. Für ihn gibt es kein irdisches bürgerliches Ruhen. Er fühlt die Heimat, die Welt, in sich, zu ihr will er gelangen, und die Lebensäußerungen, die die kosmische Urkraft aus ihm tut, sind Bauen!

Die Welt ist zunächst Bauen — nicht Malen oder Meißeln. Bauen ist die Weltkunst. Bauen ist die elementare Kunst. Die Werke der anderen Künste müssen behütet werden, und diese Hut schafft ihnen wiederum das Bauen. Das Gebaute selbst aber steht in der Sonne, im Wind und im Regensturm. Die Atmosphäre ist ihm nicht feindlich, sie spielt mit ihm. Und allein die Baukunst spielt mit den großen seienden Wundern um uns. Sie zieht die Sonne an, wo Glänzen und Funkeln sein soll, sie stellt ihre Werksteine hoch in die Himmelsluft, kantige oder geschwungene, glatte oder geschmückte, stumpfe oder geschliffene, helle oder dunkle,

und dort arbeiten die Elemente mit den Steinen. Vögel fliegen durch ihre Öffnungen hindurch, Regen näßt sie, Wind trocknet sie, Frost spaltet sie. Die Architektur ist die einzige Kunst, die unmittelbar mit den Elementen umgeht.

Das Werden der Welt ist ein Bauen, und durch den von Weltliebe erfüllten Menschen baut die Menschheit mit an der sich vollendenden Gestalt der Welt. Der elementaren kosmischen Wesensart des Bauens gegenüber erscheinen Malen und Meißeln als abgeleitete Tätigkeiten. Die Architektur ist völlig frei vom Menschlichen im Erdensinne, Plastik und Malerei sind weit mehr menschlich gebunden. Das Kosmische können auch sie ausdrücken. Aber während die Baukunst einfach und unmittelbar das kosmische Bauen fortsetzt, bedarf die Malerei, die Skulptur, eines Umweges über das vom Kosmos schon Geformte, und der herrlichste Versuch des Malers, in Weltenliebe den Kosmos unmittelbar auszudrücken, führt in einer zunächst verblüffenden, und doch alsbald einleuchtenden Logik nicht zur architektonisch gerichteten, sondern gerade wieder nur zur lyrischen Kunst, zum subjektiven Expressionismus.

Natürlich kann jemand die Empfindung der Weltenliebe auch in lyrischer Form ausdrücken ... und ich werde schwerlich aufhören, die Bilder Kandinskis, die das tun, aufrichtig zu bewundern ... aber seine Werke bleiben damit doch schließlich die Wiedergabe einer Stimmung. Der Maler, der Weltliebe nicht nur ausdrückt, sondern sie betätigt, baut in seinen Bildern mit den Formen des Kosmos weiter. Ein solches Weiterbauen mit den Formen des Kosmos ist aber weder das Abmalen von Gesichtern, Landschaften oder Blumentöpfen, noch das Widerspiegeln persönlicher Erregungen, obwohl natürlich das Letztere noch immer unendlich wertvoller ist als das Erstere und in seltenen Schöpfungen einen Grad der Intensität erreicht, der uns das Werk als nahezu kosmisch empfinden läßt.

Das, was wir in der Malerei als ein Weiterbauen im Anschluß an den Bau des Kosmos bezeichnen, zeigt in reinster Form Marc Chagall.

VON hier aus verbreitet sich vielleicht einige Helligkeit über das aktuelle Thema des „Gegenstandes in der Kunst“, der für unsere ganze Betrachtung wichtig ist.

Der Gegenstand als Modell der Nachahmung ist alles in allem für die Kunst indiskutabel. Der Gegenstand als Mittel, die neue Schöpfung der objektiven Welt einzuordnen, ist von Natur gegeben. Dieselbe Farbfläche, die rein als schöner Fleck auf die Leinwand gesetzt, dem Auge einen stimmungshaften ästhetischen Reiz verschenkt, verliert durch eine objektive Präzisierung an Schönheit nichts. Im Gegenteil, ihr Wesen spannt sich, es verdichtet sich. Falsch wäre es, in solcher Präzisierung eine Verendlichung zu sehen. Die Verendlichung erfolgt im reinen Fleck, der scheinbar grenzenlos ist, sehr bald; denn seine Wirkungsgrenzen liegen im Menschlichen, während die Präzisierung dem Gebilde Flügel verleiht, um es bis an die Sternengrenzen zu tragen.

Auch ist die Präzisierung keine „Benennung“. Gewiß ist alles nur solange schön, wie es unbenannt bleibt. Eine Benennung gibt seinen Farbflächen der Abmaler.

Es erscheint uns am richtigsten, die objektive Präzisierung etwa dem Stimmen eines Musikinstrumentes zu vergleichen. Gewiß kann man auch auf einem ungestimmten Instrumente spielen. Aber man wird kaum mehr als interessante und geistreiche Stimmungen erzeugen. Das Stimmen enthebt der Stimmung. Das Stimmen des Instrumentes macht die Klänge nicht „endlicher“, im Gegenteil, es ermöglicht ihnen erst den weiten Flug.

Am deutlichsten illustriert das Verhältnis vielleicht die Tatsache, daß Kandinski in seinem Buche „Über das Geistige in der Kunst“ die einzelnen Farben stimmungsmäßig festzulegen versucht, während etwa bei Paul Klee oder Arnold Topp die Farben weltenhaft sind und bleiben, sich also einer Festlegung, und besonders einer stimmungsmäßigen Festlegung entziehen. Der „absolute Maler“ Kandinski wird in das Menschliche, d. h. in das Relative, zurückgeworfen, weil seine Farben zu schwache Flügel haben. Diese Malerei ist schließlich garnicht die absolute. Denn für eine solche kann unmöglich entscheidend sein, ob sie an Gegen-

ständliches anknüpft oder nicht, sondern einzig, ob sie der Farbe volle Freiheit gibt. Eben das aber tut die absolute Malerei Kandinskis nicht. Wohl aber tut es die Malerei Klees oder Topps, die es nicht prinzipiell und ängstlich vermeidet, Gegenstände zu benutzen, dafür aber die völlig reine Weltenhaftigkeit der Farbe gewinnt. Ihre Bilder sind ganz freie und gelöste Erlebnisse der Farben selbst.

Das Heil der absoluten Malerei kann niemals im Vermeiden des Gegenständlichen um jeden Preis liegen. Absolut ist die Malerei, die alles kann.

Gegenständlichkeit, um bei diesem „Gegenstand“ noch einen Augenblick zu verweilen, ist zunächst einmal die selbstverständliche Voraussetzung aller epischen Kunst. Selbst der schönsten Kunsttheorie zuliebe kann man von keinem Epiker verlangen, daß er ungegenständlich sei. Der epische Meister Paul Claudel spricht innig von der „Güte der Dinge“ (Lobpreisung S. 35). Auch eine Äußerung Dostojewskis sei angeführt: „Ohne Tatsachen lassen sich Gefühle nicht beschreiben, wenigstens nicht so, daß ein anderer sie nachfühlen könnte“. (Jüngling I S. 28.) Gegenständlichkeit ist in bildender wie redender Kunst von vornherein die Sprache des Epikers. Hier steht sie überhaupt außer jeder Debatte.

Überlegen dem Gegenständlichen, gegenständlich-frei, ist die architektonische Kunst, z. B. außer aller Architektur die sakrale Malerei Ägyptens, Indiens oder, wenn man „gegenständlich-frei“ nicht einfach mit „ungegenständlich“ identifizieren will, auch unsere sakrale Malerei bis zur Gotik. Als die Malerei sich von der Gemeinschaft mit der Baukunst löste, wurde sie zwangsmäßig gegenständlich. Sie bedurfte für den verlorenen Halt, den ihr die Architektur bisher geboten hatte, eines neuen Haltes und fand ihn eben im Gegenstande und seiner meßbaren Richtigkeit.

Und wiederum übersteigt die lyrische Kunst die Gegenstandsgrenzen ... am stärksten und hinreißendsten in der unvergleichlichen lyrischen Pracht Kandinskis oder in den Versen August Stramms. In anderen Fällen ist die Überlegenheit mehr geistreichelnder Art.

Die Epik nun folgt wohl der gegenständlichen Ausgeprägtheit der Erscheinungen, bleibt aber doch weit entfernt von der Platitude der nachgotischen Gegenstandsmalerei, die schließlich im gefühlbaren Naturalismus endete. Für diesen fielen Inhalt und Gegenstand zusammen, während dem reinen Epiker der Gegenstand das Mittel zur Aussprache eines geistigen Inhaltes ist.

Dieses müssen wir nämlich genau trennen: der „Inhalt eines Bildes“ und „der Gegenstand in einem Bilde“ ist von Rechts wegen zweierlei, und wo wir vom Gegenstande in einem Kunstwerke als im Sinne seines Inhaltes sprechen, da bedienen wir uns entweder einer irreführenden Ausdrucksweise, oder aber es liegt eben der Fall der modernen, nachgotischen, schließlich zum Salonbilde degenerierten Mischlingsmalerei vor.

Diese Betrachtung leitet uns auf die entscheidende Bedeutung des Inhaltes.

ES steckt doch eine seltsame Anschauung der Kunst in einer Lehre, die keinerlei Anstrengungen macht, Notwendigkeiten aufzufinden, die zwischen Welt und Künstler walten, d. h. im Glauben des Künstlers, im Inhalt eines Werkes, wohl aber stilistische Gesetze für tief sinnig hält, die sich darauf beschränken, das Wie oberflächlich zu streifen, d. h. die Beziehungen zwischen dem Künstler und seinem Werkzeug. Nun ist aber das Was nicht nur unendlich viel wichtiger als das Wie, sondern doch vernünftigerweise dieses Wie überhaupt erst vom Was her zu verstehen.

Zur Entschuldigung der modernen Ästhetiker läßt sich nur anführen, daß die Bewertung des Was und des Wie in den letzten Dezennien genau die gleiche Verdrehung erfahren hat, wie so ziemlich alle wichtigeren Grundbegriffe der Kunstbetrachtung. Europa hatte das Unglück, daß eine Schar von malenden und schreibenden Nicht-Künstlern eine lange ästhetische Herrschaft ausübte. Denn Nicht-Künstler muß man bei aller ihrer technischen Geschicklichkeit die Generation der Naturalisten nennen, weil sie in dem, was den Künstler zu allererst ausmacht, leer blieb: im Erlebnis.

Der Nicht-Künstler sieht und hört auch, empfindet und denkt auch; überschreitet aber mit seinen Erregungen nur selten und gelegentlich die Schwelle des Erlebens, d. h. die Schwelle des vollen, reinen, ursprünglichen und unmittelbaren Weltbewußtseins (etwas anderes als „das Wissen“). Erst der Übertritt jedoch über diese Bewußtseins-Schwelle macht im Keime das Künstlertum aus. Alles weitere, das von Akademikern und Philistern, von Professoren und Dilettanten außerordentlich überschätzte Ausführen, versteht sich nach diesem beinahe von selbst.

Wenn aber das Erlebnis die Grundlage des künstlerischen Schaffens ist, so basiert dieses Schaffen doch zunächst auf einem Was. Auf das Wie der Ausführung und Darstellung hat deshalb auch noch kein Künstler sonderlichen Nachdruck gelegt.

Wohl aber taten das die Naturalisten ... Maler, aber keine Künstler, Eindrucksmenschen, aber keine Erlebnismenschen. Zur Inhaltlosigkeit durch ihre seelische Armut verurteilt, prägten sie die Lehre vom alleinseligmachenden Wie aus, gipfelnd in dem Satze ihres intellektuellen Führers Liebermann: Was der Künstler male, ob eine Kohlrübe oder eine Madonna, sei gleichgültig. Entscheidend sei einzig das Wie.

In Wahrheit ist nichts gleichgültiger als das Wie, weil dort, wo das Erleben unmittelbar zum Ausdruck kommt, sich das Wie selbstverständlicher ergibt, als das Gehen dort, wo der Wille zum Gehen ist. Eine ernsthafte Kunstbetrachtung kann nur auf das Was denken. Denn nur vom Inhalt aus können wir Kunst ergreifen.

Statt also, wie die wissenschaftlichen Akademiker tun, gewisse, leicht umzustößende, örtlich wie zeitlich überdies recht beschränkte Gesetzmäßigkeiten des Wie aufzustellen, und dabei das unvergleichlich viel wichtigere Was dem „Belieben des Künstlers“ zu überlassen („Stoff ist Privatsache“), der je nach Laune oder Zufall hierhin oder dorthin geweht wird (denn diese rein persönlich-individuelle, willkürliche Angelegenheit geht ja die Wissenschaft als solche noch nichts an), sollten wir versuchen, die viel zu viel berufenen Dinge des Wie in die zweite Linie zu rücken, weil sie ja doch erst vom Was aus begreiflich werden, sollten uns

aber dafür um die Erkenntnis wenigstens bemühen, welche tief wirksamen Notwendigkeiten, welche fest gebahnten Wege des künstlerischen Erlebens den schöpferischen Menschen in den Zusammenhang mit der Welt einstellen.

DER starke religiöse Gefühlsinhalt der gotischen Malerei führte sie der religiösen Elementarkunst, der Architektur, in die Arme, Selbstverständlich bediente sie sich der einfachen, allgemeinverständlichen Sprache, stets aber in einem inhaltlichen, d. h. übergegenständlichen Sinne. Hauptsache war: Mitteilung des Inhaltes. Ihr diente das Gegenständliche. Da dieses also keinen Wert an sich selbst hatte, wurde es stets nur insoweit gegeben, als es notwendig war. Also strenge Sachlichkeit.

Das Erlebnis wurde im Rationalismus der Reformation stumm, der Inhalt wurde leer. Die Malerei isolierte sich und ersetzte nun den Inhalt durch Gegenstände, schließlich bis zum Stilleben der nature morte hinab. Auf dieser Stufe hat der Gegenstand keinen Ausdruckswert mehr, keinen Wert, der über ihn selbst hinauswiese, sondern genügt sich schon in seiner bloßen Vollständigkeit und Echtheit. Das drückte dann Liebermann logisch korrekt aus in dem zitierten Satze: ob der Maler eine Madonna oder eine Kohlrübe male, sei gleichgültig. Wir fügen hinzu: auf dieser Entwicklungsstufe ist allerdings beides für uns gleichgültig. Denn hier ist ja auch die Madonna kein Inhalt, sondern gleichfalls nur ein Gegenstand.

Liebermann kalkulierte so: es sind unendlich viele Madonnen gemalt worden — inhaltlich ganz gleiche. Nur wenige davon sind Kunst. Da nun der Unterschied zwischen ihnen nicht im Inhaltlichen, im Was, liegen kann, können es nur Unterschiede des Wie, des Handwerkes, sein. Dieses müsse also das entscheidende Element ausmachen.

Aber in dieser Kalkulation ist ein Denkfehler. Wir sagen: Unendlich viele Madonnen sind gleich gut gemalt worden, sehr wenige aber nur sind Madonnen. Folglich kann der Unterschied nicht im Wie liegen, sondern nur im Was, in den unwägbaren feinen

Nuancen des Erlebens, das zwischen der Sixtina und einer Madonna del Sartos bei so geringen Unterschieden des Handwerkes eine Welt der Empfindung, d. h. des Inhaltes legt.

Wir ziehen aus diesen Erörterungen wohl am besten den Schluß, daß man keinen Feldzug gegen das Gegenständliche in aller Form führen darf.

Dort, wo der Inhalt eines Bildes nur ein stummer Gegenstand ist, muß freilich von einer Verarmung der Malerei gesprochen werden. Etwas anderes aber ist der Gegenstand als Darstellungsmittel, als Mittel, einen geistigen erlebnishaften Inhalt auszudrücken. Hier ist das Gegenständliche über jeden Einwand erhaben, und die intimste Treue zu diesem Gegenständlichen kann an sich niemals ein Einwand gegen den künstlerischen Wert der Darstellung abgeben, vorausgesetzt natürlich, daß auch der Grad der Treue eine künstlerische Notwendigkeit ist. Mathias Grünewald und der Bauern-Brueghel können als vollendete Vorbilder gelten.

Daß nun der Grad der Treue für den sakralen Monumentalmaler ein anderer ist, als für den Epiker, wurde schon hervorgehoben. Unterstrichen muß aber noch werden, daß wir die Konsequenzen der künstlerischen Notwendigkeit nicht einseitig im Formalen sehen dürfen. Es führt schließlich in die Irre, in Armut und allzu enge Schranken, wenn man einzig immer den Maßstab der Bildorganisation anlegen wollte. Der Begriff des Organischen hilft schließlich doch nicht zum ersehnten Ziele. Die Kunst ragt, wie die Schönheit überhaupt, über diesen Begriff hinaus. Es kommen Sünden gegen das Formal-Organische nicht allzu selten vor und sind überhaupt kein Aufhebens wert, schon deshalb nicht, weil es andererseits selbst einem begabten Nicht-Künstler keine allzu großen Schwierigkeiten bereitet, den Regeln und Prinzipien des Formal-Organischen — und solche gibt es bezeichnenderweise! — zu entsprechen. Formal-organische Richtigkeit kann man „machen“. *Exempla docent.*

Im übrigen aber: gleichgültigen Gegenständen ziehe ich Gegenstandslosigkeit vielleicht vor. Aber ist ein wertvoller Gegenstand nicht vielleicht doch mehr als Gegenstandslosigkeit?

WENN ich nun die Natur als einen wertvollen Gegenstand anerkenne: ist dann nicht der Naturalismus glänzend von mir gerechtfertigt?

Doch wohl nicht!

Was ist denn die Natur den modernen naturalistischen Malern?

Sie ist für die leeren inhaltlosen Wie-Artisten der bequemste Stofflückenbüßer. Als Wunder, als Geschehen Gottes ist ihnen ja doch diese Natur recht gleichgültig, sie ist ihnen nur der Vorwand, den Pinsel mehr oder weniger bravourös in Bewegung zu setzen, ein Vorwand, der sie dem Zwange eines Bekenntnisses enthebt. Wenn sie z. B. Stilleben oder Landschaften malen, — und eigentlich malen sie immer nur Stilleben, auch Leibls Menschen sind Stilleben, und van Gogh ist der erste gewesen, der der Landschaftsmalerei das Unfruchtbar-Stillebenhafte nahm, — dürfen sie stumm bleiben und werden doch verstanden.

Also ist die Landschaft dieser Maler überhaupt kein Inhalt, täuscht nur einen solchen vor. Ist es doch — was sonst gewiß verwunderlich sein müßte! — für diese Maler gar kein Katzenjammer, wenn ein ehrlicher Mensch ihnen sagt, daß das kleinste Stückchen wahrer Natur ihre Bilder lächerlich mache. — Warum denn nicht? Das tut doch nichts. Klassisch ist die Szene in Arno Holz' „Sonnenfinsternis“ in der Ausstellung der Sezession. Der Maler Hollrieder bricht bei der Erkenntnis der Tatsache, daß der knappe Türausschnitt in das Freie sein Werk glattweg erledigt, seelisch zusammen. „Erde, Himmel, Menschen, Tiere, die ganze Menagerie aufgeboden, und dort... ein Strauch, drei Birken und zwei Buchen!“

Darauf der Präsident der Sezession: „Jut, jut! Also denn lassen wir det Ding noch schnell zukleistern!... Von außen de Tür zu, und inn'n 'n paar Latt'n mit 'n bißk'n Stoff drüber!“

Hollrieder: „Glauben Sie, Sie könnten mir mit Ihren paar Latten und 'n bißchen Stoff drüber auch zugleich mein Gehirn zukleistern?“

Präsident: „Sie könn'n doch nich verlangen...“

Hollrieder: „Ich verlange, daß dieser Ausschnitt hier ... in Ihrer Sezession nicht das beste Bild ist!“

Präsident: „Det verlang'n Se man! ... Det Kunst keene Natur is ... wenn Se damit komm'n, uff die Art könn'n wir natürlich alle inpacken! ... Da sind Sie der erste nich! ... Man sollte wirklich jlooben, mancher Mensch hätte in seinem Leben noch keenen Fliederboom jesehn!“

Hollrieder: „Würden Sie ...?“

Präsident: „Wat ick würde, kommt hier nich in Frage! ... Ich würde mir so 'ne Motten erst jahnicht in Kopp setz'n! ... Det 'n jemalter Baum keen jewachsener ist ... mein Jott!“

Hollrieder: „Alles oder nichts!“

Was tut's, daß die Natur ihre Bilder erledigt? Deshalb bleiben ihre Striche doch raffiniert gesetzt. Wenn man ihnen das ärmliche Bißchen scheinbaren Inhalts, das sie noch haben, vollends aus der Hand schlägt, so macht ihnen das gar nichts. Was geht denn die Natur sie an... diese Naturalisten? Beweist ihnen, daß ihre Spachtelarbeit weniger effektiv ist, als die ihres Konkurrenten, dann könnt ihr sie knicken... anders nicht!

Aus der naturalistischen Sachlichkeit, die freilich gar keine wahre Sachlichkeit ist, weil Sachlichkeit zur Voraussetzung hat einen bestimmten Inhalt, ein bestimmtes Ziel, in bezug auf welches die Gegenstände gewertet und je nach der Reife der Erkenntnis und der Strenge der eigenen Zucht aufgenommen oder verworfen werden, aus der naturalistischen Sachlichkeit führt kein Weg zur Schönheit, als nur gelegentlich einmal ein glücklicher Zufall, ähnlich wie auch in der Technik, weshalb ich es für richtiger halte, solche Produkte, wenn sie schon gefallen, lieber für „hübsch“, statt für „schön“ zu erklären.

Die naturalistische Sachlichkeit, die in Wirklichkeit Trockenheit ist, übernimmt die Dinge rein begrifflich und hat eben dadurch zum Mißkredit alles Gegenständlichen beigetragen. Denn das Begriffliche ist selbstverständlich in aller Kunst verwerflich.

VON allen diesen Problemen ist die Architektur ganz befreit, und diese Tatsache allein beweist schon ihre völlige Ursprünglichkeit. Aber wie selten nur besinnt sich die Baukunst auf ihre Ursprünglichkeit!

Aber, so wird man fragen, was sollen denn in aller Welt die Architekten tun?

Sie könnten schon heute unendlich viel tun, wenn sie nur bei jeder Aufgabe, die sie trifft, zum Ausdruck brächten, wie herrlich es ist, zu bauen. Es ist verkehrt, wenn sich die Architekten auf den simplen Zuschnitt ihrer Aufgaben berufen. Denn der Künstler ist immer mehr als sein Auftraggeber. Und wenn er dieses Gefühl nicht kennt, so sollte er lieber umsatteln. Die Wahrheit ist, daß die Architektur in einer Weise versimpelt ist, daß ihre Jünger selbst dort, wo sie nun unbestritten einmal völlig frei sind, nichts anderes leisten als das, was sie schon alle Tage im Stundenlohn arbeiten.

Man sollte denken, daß sie, wenn auch nur eine kleine Spur ursprünglicher höherer Baulust in ihnen wäre, an den Stellen, wo einmal der Druck des Wirtschaftlichen, Kommerziellen und Industriellen von ihnen weicht, vor Lust und Liebe des Schaffens einfach explodieren müßten!

Aber diese erloschenen Krater könnte man mit Dynamit füllen, sie können nicht mehr explodieren.

Zum Beweise nenne ich die Leipziger Baufach-Ausstellung 1913 und die Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln im Jahre 1914.

Konnte es etwas gleich Seriös-Langweiliges geben, als den Anblick der Leipziger Ausstellung? Und doch war hier kein Zwang, alltäglich und banal zu sein. Eine Ausstellung ist eine Art Volksfest, ein ewiger Sonntag. So ist wenigstens noch immer die Auffassung der Veranstalter und des Publikums. Das Comité will etwas Festliches, unbedingt, deshalb ist es bedacht auf die Anlage von Promenaden, Musikpavillons, auf Flaggengala und Illumination, Feuerwerk und Rummelplatz. Das Comité würde es den Architekten durchaus nicht verwehren, wenn sie recht intensiv

darau f sännen, den fremden Besuchern ein Fest zu bereiten, wobei man noch gar nicht einmal gleich an die von Paul Scheerbart beschriebenen Wunder der Weltausstellung zu Melbourne zu denken brauchte. Auch der hundertste Teil von diesen wäre uns für die nächste Ausstellung schon hochwillkommen.

Wenn man dann sieht, wie alle Herrschaften nur den Ehrgeiz haben, recht bürgerlich, schlicht und vernünftig zu sein, so recht wie die hochwohlloblichen Sargfabrikanten, dann kommt einem tatsächlich das Gruseln.

Welche Gelegenheit wäre Leipzig gewesen, einmal der Allgemeinheit zu beweisen, was die Architekten an Schöner, Kühner, alle Sinne gefangen Nehmendem schaffen können. Welche Gelegenheit, zu beweisen, daß sie ganz anderen Aufträgen gewachsen wären, als es die Aufgabe ist, den Reklamechef einer Großfirma zu stellen. Welche Gelegenheit, zu beweisen, daß sie Künstler seien!

Aber nichts von alledem, und ich glaube, die Allgemeinheit hat von dieser Baufach-Ausstellung Abschied genommen, mit dem völlig richtigen Gefühl: „Diese Herren Baumeister sind ja noch mürrischer als die Leichenbitter!“

Und wenn man bedenkt, daß in Köln der Deutsche Werkbund in eigener, höchstkünstlerischer Omnipotenz mit wertvoller Unterstützung einer der reichsten und schönsten deutschen Städte, völlig frei und ungehindert, mit dem ausgesprochenen Willen, eine Glanzleistung deutscher Kunst zu repräsentieren, auftrat, so war der Mißerfolg noch kläglicher.

Theodor Fischers Haupthalle, Hempels Ladenstraße, Peter Behrens' Festhalle und Muthesius' Farbenschau waren in nichts unterschieden von den langweiligsten und ödesten Nutzbauten an allen Ecken und Enden unserer deutschen Städte. Hätte nicht die Fabrik von Walter Gropius mit ihren Glastreppen und ihrem liebevoll bedachten Schmuck bei mancher Sprödigkeit des Ganzen eine aufrichtige Liebe und Hingabe an die Sache, hätte nicht van de Velde's schönes Theater einen Glanz der Feinheit und Wärme gezeigt (vom Schönsten der Ausstellung zunächst einmal zu schweigen), so wäre Köln wirklich noch ärmllicher dagestanden als Leipzig.

Und ähnliche trübe Erfahrungen machen wir, wenn nur irgendwo ein Theater, ein Warenhaus, ein Restaurant oder ein Kino gebaut wird. Es liegt doch bei diesen Aufgaben ganz bestimmt nicht in der Sache begründet, seriös, melancholisch und langweilig zu erscheinen. Warum also werden alle diese Dinge gebaut, als wollte man die menschliche Seele zu erhabenen Plattheiten, zu feierlichen und mißglückten Karikaturen gewaltiger Tragödien herrichten? Kann ein Kino nicht lustig, ein Theater nicht heiter und entzückend, ein Warenhaus nicht amüsant sein? Und dann denke man an die Berliner Kammerspiele, an Bruno Schmitz' Rheingold, an die mit der paragraphischen Unnahbarkeit eines hohen Ministeriums auftretenden modernen Warenhäuser.

Und auf solchen Kram bilden wir uns auch noch etwas ein! Dabei aber ist es die einfache schlichte Tatsache, daß alle diese Dinge ihre seriöse Monumentalität nichts anderem verdanken, als der Trägheit, Denkmattheit und Phantasielosigkeit unserer Herren Architekten. Man vergesse nicht, welche Möglichkeiten Eisen, Beton und Glas dem modernen Architekten bieten. Warum wohl macht er so geringen Gebrauch von ihnen? Weil es schwer ist, leicht zu sein!

Wenn also die Baukünstler unserer Tage fragen, was sie denn tun sollten, so lautet die Antwort: Baut überhaupt erst einmal! Was ihr bisher geleistet habt, war eine langweilige Bäckerei. Kein Mensch wird euch in den Arm fallen, wenn ihr statt voller Trübsinn, voller Phantasie baut. Kein Mensch wird euch Aufträge entziehen, wenn ihr statt voller Schematismus voller Kühnheit baut, kein Mensch wird euch gram sein, wenn ihr statt einer langweiligen eine strahlende, anregende, herrliche Architektur aufführt. Bei niemandem werdet ihr in der Achtung sinken — wenn anders das noch denkbar wäre! — wenn ihr weitaus und unvergleichlich viel schöner baut, als irgend einer es euch zugetraut hätte.

Die Möglichkeiten zu einem wunderbar schönen Bauen sind schon da, schon heute. Es gibt Eisen und Beton und Glas. Aber die Erfahrung lehrt, daß ihr sie nicht nutzt, wenn sie euch selbst in das Haus gebracht werden.

EINES ist freilich zuzugeben: das Letzte, das Höchste der Architektur heute schon zu verwirklichen, ist nicht in die Hand der heutigen Architekten gegeben.

Und was ist dieses Letzte?

Es ist das Bauen, das alle menschlichen Grenzen durchbricht, das vor den Menschen eine große Wunderform errichtet, in deren Herrlichkeit und Größe die Menschen hineinwachsen. Ein Werk, das der verkörperte Wille der Menschen zur Weltenliebe ist.

Ein solcher Gedanke ist keine Utopie. Es stehen auf der Erde derartige Bauten — die indischen Tempel! Deren unvergleichliche künstlerische Erhabenheit sollte man immer wieder vor die Augen der Europäer stellen, bis sie endlich erfaßt haben, was Architektur zu sein vermag — und was sie im modernen Europa ist. Gehen doch die indischen Tempel (Borobudur, Angkor Wat) noch weit über das hinaus, was die Gotik, Europas vollste und reichste Blütezeit, vor Jahrhunderten bei uns geschaffen hat. Solange unsere Baukunst einzelnen Menschen dient, wird sie kläglich bleiben; erst wenn sie der Welt dient, wird sie zur Größe und zur inneren Erhabenheit gelangen. Dann wird kein Maßstab menschlicher Harmonie sie fesseln, wie er die griechische Biedermeierei gefesselt hat. Die Architektur wird frei sein, und statt der drei abgegrasteten Möglichkeiten der Klassik wird sie mit zahllosen, mit unendlichen Möglichkeiten rechnen. Sie wird in leidenschaftlichem Weltdrange erbeben, mit stürmender Geistigkeit an das Letzte der Möglichkeit greifen und aus einer unbeschwerten leichten Phantasie das Größte und das Kleinste in jedem Falle neu aus sich heraus entstehen lassen. Und Malerei und Plastik werden sich ihr anschließen und werden dann ganz von selbst das Problem der Gegenständlichkeit vergessen, weil es ihnen dann kein Problem mehr sein kann.

Das alte banale Schachtelsystem der Welt wird diese Architektur zunichte machen. Mit den Anfängen eines wissenschaftlichen Neubaues der Welt wird sie zusammengehen.

Ich muß hier zwei Namen nennen, die in der fachwissenschaftlichen „Welt“, d. h. im Fachblatt noch immer fremd klingen, weil

hinter ihrem Werk die Gabe des strengen und klaren Denkens steht, das alle Dinge neu und ursprünglich anblickt, während in der akademischen Wissenschaft nur jener etwas gilt, der die überkommenen Regeln weiterdrischt und die abgestandenen Konventionen weiterschleppt.

Die beiden Denker, die ich meine, sind Jacob von Uexküll und Ernst Marcus. Ihre Werke betiteln sich: „Die Grundlagen einer biologischen Weltanschauung“ und „Das Problem der exzentrischen Empfindung“. Diese beiden Arbeiten sind Befreiungstaten.

Sie haben gemeinsam, daß sie das bisherige menschliche Abbild der Welt zerreißen und an Stelle einer dünnen Geometrie ein kosmisches Geschehen setzen.

Ernst Marcus zeigt uns, daß der menschliche Geist die Welt mit Empfindungen erfüllt, daß er in das Weltall hinaus emaniert, nicht eine starre Rezeptionsmaschine, sondern ein ausgreifendes, bis an die Sterne organisch langendes Gebilde ist. Nicht die Netzhaut unseres leiblichen Auges ist die Folie unserer optischen Empfindungen, sondern wirklich das gewaltige Himmelsgewölbe. Wir sind unendlich viel inniger und kühner mit dem Kosmischen verknüpft, als wir es glauben wollen, und so sollte uns auch der Architekt keine Netzhaut-Architektur mehr bieten, sondern kosmische Architektur.

Und Jacob von Uexküll setzt an die Stelle der chemisch-physikalischen Einheitswelt, der Normalwelt, einen wundervoll reich gegliederten Bau übereinander und durcheinander greifender zahlloser Merkwelten, die der allgemeinen Wirkungswelt eingeordnet sind. An Stelle der breiten lexikonartigen Welt des Nebeneinander tritt ein unendliches Verwobensein, eine Doppeldeutigkeit des Lebens, die tief zur Andacht stimmt.

Zu Marcus und Uexküll tritt als Dritter, als ein Vorläufer an der Schwelle des Dichterischen ein älterer: Gustav Fechner, der in seinem „Buche vom Leben nach dem Tode“ herrlich die starren Grenzen zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Geburt und Tod, zwischen Diesseits und Jenseits öffnet und, den Umfang unseres Seins in das Ungemessene erweiternd, eines vor, in und über das

andere stellt. Sieht man einmal ab von der uralten ägyptischen Ineinanderfügung von Körper, Seele und Geist und von ähnlichen Lebensempfindungen, die sich in der vieldeutigen arabischen Ornamentik zu erkennen geben, die bezeichnenderweise wieder anklingt in Fechners Schema von den übereinandergreifenden Welten, so müssen wir für Europa in Fechner einen der ersten Kubisten würdigen. (Paul Scheerbart hat ihn geliebt.)

Anschauungen, wie die Fechners, der ja für seine Zeit ein Unerkannter blieb, wie die Uexkülls und Marcus' bleiben der Zeit fast noch immer unbeachtet, werden aber bald Allgemeingut der Künstler werden, weil sie deren Wollen und Fühlen von einer ganz anderen Seite her bestätigen und stützen. Und ist erst einmal die europäische Weltanschauung, deren letzter Vertreter vielleicht Ernst Haeckel gewesen ist, nämlich der Rationalismus und Positivismus, überwunden, so wird die Menschheit wohl selbst empfinden, daß die Zeit der Säulenklassizistik vor Turbinenhallen und Kinofassaden vorüber ist.

Die Seele, die mehr und mehr Mut gefaßt hat, sich hinzugeben und zu lieben, was groß und rätselhaft die Welt erfüllt, wird dorischen Schaft, jonischen Architrav und korinthisches Kapitell nicht mehr für den zureichenden Ausdruck ihrer geistigen Spannung ansehen. Und sie wird den Architekten folgen, die das Vieldeutige, Reiche und Bewegte als ein immer noch schwaches, aber doch ehrliches Symbol unserer Liebe zum Ganzen aufführen, blitzend groß und neu, ein glanzvoller Sonnendiamant über Europas zerfleischtigtem Leib.

Bis es so weit ist, daß die Notwendigkeit zu solcher Tat erkannt wird, vergeht gewiß noch Zeit. Aber deshalb dürfen doch die Architekten nicht müßig sein im Hinblick auf das Ziel. Sie alle, die den Beruf der Kunst in sich fühlen, müssen jetzt schon hinarbeiten auf das Ziel, so wie es einer unter ihnen vom Beginn seiner Tätigkeit an getan hat, Bruno Taut, der, wenn er der Industrie, dem Handel, dem Kapital arbeitete, niemals das Letzte aus dem Sinn verloren hat. Er allein hat, in seinem reinen Gefühl getragen von der Liebe zur Dichtung Paul Scheerbarts, immer

wieder die Grenzen nach vorn geschoben, immer wieder hinter dem Großen das Größere gezeigt, immer wieder gerufen: Bauen, bauen in Schöpferliebe zur Welt. Wie er zuerst den Plan eines Hauses der Kunst behandelt hat, an dem die neuen Architekten, Maler und Plastiker zusammenarbeiten sollten, weil er zuerst von allen Künstlern den tiefen Willen zur Einheit empfand und die Notwendigkeit eines ersten Geschehens, so hat er die Möglichkeiten der Gestaltung zunächst bereichert, schon in seinen ersten Häusern, um die dekorative Gefälligkeit eingefügter Keramiken, um die Ausdruckskraft geschwungener und blitzender Formen des Daches, um die Mitarbeit freier Figuralplastik. Er hat, nimmer müde, nimmer erschöpft, die Farbe eingezogen in die architektonische Wirklichkeit, und er hat den großen Schritt getan, das erste Haus aus Glas zu bauen. Wer folgt ihm? Aber weiter und weiter denkend hat er die Idee der Stadtkrone ausgearbeitet und hier, in dem ersten Beispiel einer über das Einzelbauwerk hinaus das Ganze einer Stadt künstlerisch gestaltenden Phantasie, den schweigenden Turm aus Glas errichtet und wieder weiterfliegend schuf er unserer Zeit das größte europäische Architekturgebilde... die „Alpine Architektur“, durch welche er den Stern Erde schmückt für die ewige Harmonie der Welt.

Gewiß, Stadtkrone und Alpine Architektur sind Entwürfe, aber sie sind beileibe keine Idealprojekte. Sie sind nicht Papier, sondern geistige Wirklichkeit. Und wollten nur alle guten Architekten in einem gleich verantwortungstolzen Sinne wirken wie dieser eine, dann wäre in nicht allzu ferner Zeit geschaffen, was wir haben müssen: der Sinn für die wahre Architektur.

Aber wo ist denn bisher eine tiefere Wirkung der gegebenen Anregungen zu spüren? Sollte das Kölner Glashaus wirklich ohne Wirkung bleiben? Ein Ausstellungs kuriosum? Haben sein Glanz und seine blumenhafte Zartheit, die unfaßbare feine Geistigkeit ihre Wirkung auf die Mitwelt so ganz verfehlt? Hier war ein Schritt getan, die lockende Schönheit des Ideals in einem reizenden Splitter zu packen und der Mitwelt zu zeigen, damit sie hingerissen würde. Aber da die Mitwelt die Architektur noch immer nur als

Nutzkunst kennt und das Glas für Mietskasernen noch nicht billig und bequem genug ist, mußte sich die Wirkung dieses halb unwirklichen Juwels auf wenige einzelne beschränken.

DIE Frage, die sich uns nun stellt, ist diese: wie ist es zu erklären, daß sich die heutige Architektur in einem so lahmen, matten, schöpfungsunlustigen Zustande befindet?

Hier wäre zunächst die Mutlosigkeit der ganzen Zeit anzuklagen.

Seit tausend Jahren und mehr lastet auf ganz Europa eine Fessel der Gestaltungskraft, die wir nur deshalb nicht in ihrer ganzen furchtbaren Härte und Enge empfinden, weil uns seit ungefähr einhundertundfünfzig Jahren von den Leuten, die uns die Schule schon in jungen Jahren lehrt, für unfehlbar zu glauben, gepredigt wird, daß eben diese künstlerische Ohnmacht die feinste und edelste Blüte des menschlichen Geistes sei. Wer es nun wagt, gegen diese geheiligte Tradition anzugehen, erscheint als frecher Lästler und ist doch nichts anderes, als ein Mensch, der nicht imstande ist, einen bestimmten Gedanken nur deshalb von vornherein zu verwerfen, weil er im allgemeinen als überflüssig angesehen wird, nämlich den Gedanken, ob denn nicht am Ende die Möglichkeit besteht, daß die Dinge vielleicht gerade umgekehrt seien, als die Schulmeister lehren, daß nicht die von ihnen als Kanon vertretene klassische Kunst das größte Erlebnis sei und alles andere früher und später im fernen Asien und anderswo in der ungebildeten Welt Anhängsel und Kuriosum, sondern ob nicht vielleicht der ferne Orient das gewaltige unerschöpfliche Wunder sei und das bißchen griechische Kunst ein mattes Leuchten neben einer Sonnenpracht ohnegleichen.

Denn das ist doch klar: hat die Schulmeinung recht, daß die griechisch-römische Kunst die klassische Kunst darstelle, so kann Indien und Peru, China und Ozeanien nur roh, seltsam, verworren und ungeheuerlich sein, und tatsächlich hat ja die mit äußerster Hartnäckigkeit von allen Schulen gelehrte Meinung es fertig gebracht, die orientalische Kunst als unfertig und ungeschlachtet, wild

und unharmonisch, alles in allem als „unreif“ den europäischen Menschen zu verdächtigen.

Dagegen aber muß nun endlich einmal mit dem denkbar stärksten Nachdruck vorgegangen werden. Denn eben diese Lehre ist es, die unser gesamtes Kunstschaffen, namentlich aber seit den letzten vierhundert Jahren, ärmlich und kümmerlich macht, woran die Tatsache einzelner großer Künstler auch in den trostlosesten Zeiten nichts ändert.

Das wahre Verhältnis zwischen der klassischen und der orientalischen Kunst ist nicht das des Reifen zum Unreifen, sondern das des Bequemen, Abgeleiteten und Ängstlichen zum ursprünglich Reichen und Brausenden, zum Schöpfungsinbrünstigen. Der Orient ist das Meer, und Griechenland ist ein sehr flotter Kanal, und wer zu schwach und zu mutlos ist, auf dem Ozean zu fahren, der stößt am Ufer des Kanals sein Schiffchen von Stelle zu Stelle, und wenn er von weitem draußen auf dem offenen Meer die herrlichen, brüllenden und jauchzenden Wellenberge sieht, so preist er befriedigt die geduldige Glätte seines schmalen Wasserleins als klassische Ruhe, als edle Einfachheit und stille Größe; das gewaltige himmlische Jagen aber der Elemente nennt er verschrobene selbstmörderische Raserei, Tollheit, Barbarei.

Nicht immer ist das gewaltige elementare Leben der östlichen Kunst Sturm und Tosen. Es ist mindestens ebenso oft milde Anmut und süße Zartheit. Aber elementar und ursprünglich ist es immer, niemals das bequeme Gleiten auf einem schmalen fahrbaren Wasserlein, immer das offene Meer, die Grenzenlosigkeit.

Und eben diese Dinge fürchtet der Europäer wie seinen Tod! Und was fürchtete er mehr als diesen?

DER Europäer! — Woher stammt er?
Die Begründung des Europäertums verdanken wir den Griechen. Diese haben als erste das Gefühl des nationalen Dünkels in die Welt gebracht und haben dem modernen Europäer das Vorbild gegeben, alles das, was anders ist als zu Hause, als „barbarisch“ zu erledigen. Noch immer tut die Schule den edlen Griechen den

Gefallen, ihnen ihr blindes Schlagwort nachzusprechen und feiert das Jahr 490 als die Errettung der europäischen Kultur aus der Gefahr, persischer Barbarei zu verfallen. Das ist sicher einer der Gründe, weshalb dem modernen Europäer alles, was aus Asien zu uns herüberkommt, barbarisch und unheimlich ist.

Und noch etwas anders typisch Europäisches stammt von den Marathonsiegern: die Aushöhlung der Kunst zu einer gesellschaftlichen Luxusangelegenheit und, damit zusammengehörig, der Ästheten- und Müßiggängerstandpunkt zur Kunst. Dieses ist klassisch ausgedrückt in den überlieferten Worten: „Wer möchte nicht einen Phidias oder Polyklet auf das höchste bewundern, wer aber möchte wohl Phidias oder Polyklet sein!“ Die Trennung von Produktion und Menschtum ist griechisch — also die Kunst als Mache.

Die frühen christlichen Jahrhunderte drängten das Griechisch-Europäische zurück, ja in der Blütezeit des Christentums, in der Gotik, war Europa wieder nahezu eine Einheit mit dem Morgenlande. Seit aber die Reformation der gläubigen Hingerissenheit die verstandesmäßige Nüchternheit folgen ließ, die beabsichtigte Bewahrung der Seele vor den Fluten des Glaubensrausches, der wieder instinktiv als gefährlich, barbarisch, empfunden wurde, und in ihrem Gefolge der Humanismus wieder das griechische Heidentum zum Einfluß brachte, ist Europa fest und unerschütterlich in seiner geistigen Enge.

Der Europäer blickt stets geradeaus oder zu Boden. Wie für ihn die richtige ernsthafte Welt am Ural und am Golf von Biskaya aufhört, so reicht sie in die Tiefe nur, soweit dort Steine oder Erze gefunden werden, und in die Höhe reicht sie nicht über die Rauchballen der Schlote und Schornsteine hinaus... trotz Wilbur Whright und Blériot. Die Dunst- und Wolkenschicht durchbricht der Europäer nicht, vergleichbar den Vestabewohnern in Scheerbarts „Steuermann Malwu“. „Der Asteroid Vesta ist immerzu ganz von dicken schweren Wolken umhüllt, so daß die Vestabewohner, die auf der Oberfläche des kugelrunden Sterns leben, niemals durchsehen können durch die vielen Wolken — und deshalb keine Ahnung davon haben, daß es außerhalb noch andere

Sterne gibt: die Vestabewohner wissen deswegen auch nicht, daß sie in einem Raume leben, dessen Hauptmerkmal eine vollkommen unverständliche Endlosigkeit ist!“

Sieht der Europäer nachts einmal die Sterne, so geht es ihm wie dem Daumierschen Bürger beim Anblick des Mondes: es wird ihm etwas unheimlich. Sollten die Dinge doch weiter reichen als sie sollen? Sollte die Welt doch nicht so klein sein wie ausgemessen? Die Uhr in der Westentasche oder der Mond am Himmel... wer regiert, wer geht richtig? Oder aber er ist ganz stumpf und läßt sich von den Sternen an einen billigen Film erinnern.

Kein Wort ist dem Europäer unangenehmer als das Wort „Welt“. Nur in Verbindungen wie Weltfirma, Weltmarke, Welt-handel, Weltverkehr ist es ihm gefällig, dort also, wo es falsch ist, wo es eine nahe enge Endlichkeit umschließt. Er hat es fast vergessen, daß die Welt unendlich ist. Jedenfalls läßt er sich an die Unendlichkeit nicht gern erinnern. Gibt es nämlich Unendlichkeit, so gibt es kein Maß. Ein Zustand aber: vor und hinter sich, über und unter sich Unendlichkeit und in den Händen keinerlei Maßstab, ist das Furchtbarste, was man dem Europäer zumuten kann.

„Der Mensch ist das Maß aller Dinge“ — auch dieser Europäismus wird ja den Griechen verdankt, und er ist ein Dogma für alle Kleinmütigen geblieben. Wer den Menschen für das Maß aller Dinge hält, kennt weder die Welt, noch den Menschen. Kann doch der Mensch schon deshalb nicht das Maß aller Dinge sein, weil er selbst keine in sich geschlossene Einheit ist. Der Mensch ist selbst ein Weltsystem, ist selbst unendlich, hineingestellt in eine Folge immer größerer und umfassenderer Weltwesen. „Vielleicht ist all das Leben, das wir auf der Erdoberfläche wahrnehmen, nur ein Scheinleben, das ein anderes Leben, das unter jenem steckt, verdecken und vielleicht auch schützen soll. Vielleicht führen die Erdmänner schon ein ganz anderes Leben in ihrem Schlafe. Vielleicht wissen sie noch gar nicht, daß sie ein Doppelleben führen. Vielleicht geht schon etwas anderes in ihnen vor, wenn sie das tun, was wir da unten sehen. Das Doppelleben der Erdmänner kann auch noch viel komplizierter sein. Was sie Traumleben

nennen, könnte vielleicht bloß ein Teil ihres anderen Lebens sein... Vielleicht empfinden die Erdleute in ihrem Traumleben die feineren Ätherwellen eines besseren vollkommenen Lebens.“ (Paul Scheerbart: „Die große Revolution.“) Solche Wahrheiten aber faßt der Mensch nicht durch seine Vernunft, sondern allein durch seine Phantasie. Die Phantasie ist im Menschen eine höhere Schichtung. Alle höheren Wahrheiten sind daher phantastisch, d. h. den Menschenmaßstab ablehnend. Phantastisch ist das katholische Christenideal. Armut, Keuschheit, Gehorsam sind nach dem menschlichen Vernunftmaß unsinnig. Deshalb verwirft sie mit ungeheurem Erfolg die Reformation, die auf die ratio schwört. Weshalb soll nicht der Seelsorger ein ebenso gutes Recht auf die Ehe und den Genuß der irdischen Güter haben wie jeder Bürger oder Bauer? Ist er nicht auch ein Mensch?! Freilich ist der Genuß aller irdischen Güter etwas Natürliches... aber auch nicht mehr!

Die wahre Kunst lehnt den Menschenmaßstab ab, so alle Kunst des Orients. Die europäische Kunst folgt dem Menschenmaßstab des Natürlichen, nur selten hat sie sich von ihm frei gemacht — in der Gotik, in der Romantik, im Kubismus. Sonst ist sie dem klassischen Menschenideal der Griechen gern gefolgt bis hinein in Naturalismus und Psychologismus.

Wir müssen den Europäer überwinden. Diese Forderung ist das A und O. Als Europäer kommen wir nicht weiter. Erst dort, wo das Europäertum aufhört, beginnt die Welt schön zu sein.

Aber wie überwinden wir den Europäer?

DARAUF gibt es zunächst immer wieder die Antwort: Paul Scheerbart hat uns den Weg gewiesen. „Murx den Europäer“ heißt es in der „Katerpoesie“, die ja recht eigentlich den Katzenjammer am Europäertum beschwört. Und auch einen praktischen Weg hat Scheerbart uns gezeigt: die Glasarchitektur!

Ich weiß: der heutige Europäer ist für die Glasarchitektur noch nicht ganz reif. Wie könnte es nach dem Gesagten anders sein. Er kann einfach nicht anders, als diese Idee zunächst komisch zu neh-

men. Unmöglich, daß sich der moderne Europäer unter dem Vorschlag einer Glasarchitektur etwas anderes als einen grotesken Ulk vorstellen könnte. Im besten Falle versteht er sich dazu, die Sache ästhetisch oder, wenn es hoch kommt, symbolisch-tiefsinnig zu nehmen. Aber das alles ist verkehrt. Die Idee der Glasarchitektur ist vollkommen einfach und genau so zu verstehen wie Scheerbart sie vorträgt . . . im heitersten Optimismus. Es ist keine verdrehte Poetenmarotte, daß die Glasarchitektur uns eine neue Kultur bringen würde. Es ist so! Nicht neue Fürsorgeorganisationen, Krankenhäuser, Erfindungen oder technische Vereinfachungen und Beschleunigungen bringen uns die neue Kultur . . . aber die Glasarchitektur würde sie uns bringen.

Es ist tiefste Wahrheit, daß alles andere unwesentlich ist neben dem Bauen! Das Bauen als eine elementare Tätigkeit vermag den Menschen zu verwandeln. Und nun ein Bauen aus Glas! Das würde das sicherste Mittel sein, aus dem Europäer einen Menschen zu machen.

„Man kann nicht aus Glas bauen.“ Dieser Glaubenssatz des modernen Europäers würde Schiffbruch erleiden, wenn er es nur dennoch einmal tun wollte. Er würde dann erleben, daß es sehr wohl geht, genau so wohl, wie die Herstellung von Stiefeln, Koffern und Taschen aus Tierfellen, die Herstellung von Stoffen, die wir auf dem Leibe tragen, aus dem Gespinnst einer Raupe oder den Haaren der Schafe. Kurz und gut: der Beginn eines Baues aus Glas würde der europäischen Gewohnheitsfaulheit einen Stoß versetzen. Ist es nicht grotesk, daß wir uns aus den gegerbten Fellen toter Tiere um unsere Beinendigungen Hülsen machen? Höchst komplizierte Bauten aus Leder mit Ösen, Löchern, Nägeln, Schnüren, Laschen, Einlagen, Brandsohlen, Hacken, Spitzen — bis hin zu den wechselnden Einflüssen der Mode auf Farbe, Form und Material, andere zum Reiten, zum Gehen, zum Turnen, zum Tennisspielen, zum Bergsteigen — andere für Nord und Süd, für Ost und West? Ja, es ist grotesk, so wie alles auf der Erde grotesk ist, wenn man es einmal anders als mit stumpfen Gewohnheitsaugen betrachtet. Man bedenke nur, welchen Apparat der

moderne Europäer braucht, um seinen Körper passend einzuschalen! Komisch ist es nur, daß der Europäer diese von ihm ausgeklügelte Art für die allein denkbare, mögliche und praktische hält. Sie ist es aber bestimmt nicht, und selbst wenn es die einzige wäre, — würde sie dadurch weniger grotesk? Scheerbart hat uns, namentlich in seinen „Astralen Novelletten“ den Blick dafür geschärft, wie relativ, einmalig und zufällig unsere gesamten menschlichen Funktionen sind, von der Kleidung und Wohnung bis zu den Arten der Fortbewegung, Fortpflanzung und Nahrungsaufnahme. Erst wenn wir uns vorstellen, daß unsere Leistungen im ungeheuren, unendlichen Kosmos doch nur einen sehr einzelnen und gelegentlichen Versuch darstellen; daß Lebewesen essen, trinken, wohnen und sich vermehren können auch noch auf hunderttausend verschiedene, gänzlich verschiedene Arten, erst dann haben wir an unseren eigenen Funktionen den ganzen, stark komischen Genuß. Dann verlieren wir vor diesen Dingen den dummen europäischen Respekt, nehmen sie leicht und empfinden es nicht mehr als groteskes Weltvergehen, an ihnen rühren zu wollen. Wir können an allem rühren!

Unsere Wohnungen und Versammlungsräume aus Glas zu erbauen, ist nicht im geringsten närrischer als sie aus Lehmziegeln, Schilf, Holz, gebrannten Steinen oder gehauenen Steinen aufzuführen. Es ist auch nicht im geringsten unrationeller, unpraktischer. Die sogenannten technischen Schwierigkeiten lassen sich, wenn man nur will, im Handumdrehen erledigen (Heizung, Lüftung usw.).

Nun fragt es sich freilich: was lockt uns denn gerade zur Glasarchitektur? Denn einen Sinn hat sie selbstredend nur, wenn sie uns etwas Wertvolles Neues bringt. Und tut sie das?

Sie bringt uns so viel Wertvolles Neues, daß der Europäer, wenn er es aufnehmen will, sich völlig wird verwandeln müssen: Die Glasarchitektur bringt die europäische Geistesrevolution, sie macht aus einem beschränkten, eitlen Gewohnheitstier einen wachen, hellen, feinen und zarten Menschen.

Ist dies nicht das einzige sinnvolle Ziel, für das wir arbeiten können? Alles andere ist unfruchtbar, schafft nur neue Institu-

tionen, keine neuen Menschen, weil es ja nur den schwachen, un-
gütigen Naturen des herrschenden Typs Mensch die Fehler korri-
giert, sie also eigentlich immer mehr zurück statt aufwärts zwingt.
Nichts ist so kurzsichtig, wie eine Besserung der menschlichen
Gesellschaft erzielen zu wollen, indem man die Irrtümer und Ver-
gehen dieser Gesellschaft immer wieder einrenkt, nach Maß des
Möglichen, was natürlich nicht sehr weit reicht, — aber ausreicht,
um der Gesellschaft eine gründliche Erkenntnis ihrer Mängel
zu erschweren. Ließe man wenigstens diese Fehler sich zunächst
einmal zu ihrer wahren Größe auswachsen, bis sie recht sichtbar
und greifbar geworden wären, könnte eher auf einen menschlichen
Umschwung gehofft werden.

Die Frage ist: was für einen Umschwung wir denn erhoffen?
Kann man überhaupt auf einen „Fortschritt“ rechnen?

In diesen Fragen sich vorsichtig zurückzuhalten, ist das Beste.
Denn ein bestimmtes endliches Ziel des menschlichen Fortschrit-
tes wird es nicht geben. Auch hier besteht Unendlichkeit. Aber
man kann doch wohl behaupten, daß ein größerer Reichtum an
Feinheit, Schönheit und Zartheit niemals vom Übel sein kann. Im
Gegenteil! Daß wir diese Güter erstreben sollen, scheint uns
außerhalb jeder Zweifelsmöglichkeit.

Sie zu gewinnen, ist bestimmt kein anderes Mittel aussichts-
voller, aber auch kein anderes genußvoller, als eben die Glas-
architektur.

Kein Material überwindet so sehr die Materie wie das Glas.
Das Glas ist ein völlig neues, reines Material, in welchem die Ma-
terie ein- und umgeschmolzen ist. Von allen Stoffen, die wir haben,
wirkt es am elementarsten. Es spiegelt den Himmel und die Sonne,
es ist wie liches Wasser und es hat einen Reichtum der Möglich-
keiten an Farbe, Form, Charakter, der wirklich nicht zu erschöpfen
ist und der keinen Menschen gleichgültig lassen kann. Alle anderen
Stoffe wirken neben dem Glase abgeleitet und wie Reste, wirk-
lich wie Menschenprodukte. Das Glas wirkt außermenschlich, als
mehr denn menschlich.

Daher hat der Europäer recht, wenn er fürchtet, die Glas-

architektur möchte ungemütlich werden. Ganz bestimmt. Das wird sie. Und das ist ihr nicht geringster Vorzug. Denn aus seiner Gemütlichkeit muß erst einmal der Europäer herausgerissen werden. Man steigert das Wort gemütlich nicht umsonst ins „Saugemütliche“. Fort mit der Gemütlichkeit. Erst wo die Gemütlichkeit aufhört, fängt der Mensch an. Gemütlichkeit ist kein Wert. Zum Skatspielwinkel oder Dämmerchoppenecke ist das Glas allerdings wenig als Material geeignet, man müßte es denn schon zu Nachahmungen von Butzenscheibenromantik mißbrauchen. Aber solche Fensterscheibenglaserei ist ja nicht im mindesten unsere Glasarchitektur. Die Glasarchitektur hebt den geistlosen Beharrungszustand der qualligen Gemütlichkeit, in der alle Werte stumpf und matt werden, auf und setzt an ihre Stelle den Zustand eines hellen Bewußtseins, einer kühnen Aktivität und eines Schaffens immer neuer, immer schönerer Werte. Waren bisher alle Behausungen des Menschen nur immer weiche Prellböcke seiner Bewegungen, Versuchungen, behaglich auszuruhen und die Dinge gehen zu lassen, so wird uns die Glasarchitektur in Räume stellen, die immer wieder uns verhindern, in Stumpfsinn, Gewohnheit und Gemütlichkeit zu verfallen. Und das trotz des feinsten und kultiviertesten Komforts ihrer Einrichtungen. Denn die Glasarchitektur kann sehr köstlich allem berechtigten Verlangen des Menschen nach Ruhe und Genuß nachkommen. Sie ist wahrhaftig keine spartanische Institution, aber sie hat den Vorzug, uns niemals gehen zu lassen im Gewohnheitsgleise, denn sie ist ja immer neu, immer köstlich, immer zur Bewunderung... nicht des Menschen und seines Könnens, sondern der unendlichen Welt hinreißend und insofern eben bei aller Köstlichkeit und Zartheit „ungemütlich“. In einer fast rätselhaften Weise bleibt sie immer primitiv!

Ihre tiefste Wirkung aber wird sein, daß sie die Starrheit des Europäers bricht und seine Härte. Der Europäer ist dort, wo er unverantwortlich ist, gemütlich, dort aber, wo er Verantwortung hätte, hart. Unter einer qualligen Außenseite ist er stumpf und brutal. Das Glas wird ihn umwandeln. Das Glas ist klar und kantig, aber in seinem versteckten Reichtum ist es milde und zart. So

wird auch der neue Europäer werden: von klarer Bestimmtheit und von völliger Milde.

Das Glas wird uns keine neue Moral bringen, denn wir brauchen vielleicht keine Moral, weil es selbstverständlich sein wird, daß sich die Menschen helfen, nicht aus Sentimentalität (die verschwindet aus Europa), sondern aus Reichtum, aus Lebensfreude, aus Schönheitsverlangen, aus Liebe. Das Schönheitsverlangen wird keinen Schmerz, keine Qual an irgendeiner Stelle dulden, weil es ein Flecken wäre auf dem lichten, reinen Glanze des Lebens. Die Liebe wird weniger eine Liebe sein von Mensch zu Mensch, als eine Liebe zur unendlichen Welt, von der jedes Wesen ein Teilchen ist. Weil alle Teilchen das Ganze lieben, umfassen sie sich so, daß einer eintritt für jeden anderen. Mehr als nur einen Menschen zu lieben, wird nicht Recht, sondern Gebot. Aber diese Liebe ist nicht sexueller Art und macht niemals grausam, sondern nur immer milder und hilfsbereiter. Alle Härte, auch die versteckteste, wird die Glasarchitektur aus den Europäern tilgen — und an ihre Stelle setzen Zartheit, Schönheit und Offenheit.

Noch aber sind wir nicht so weit. Noch lebt in Europa der Europäer. Da bleibt uns nur, so weit als möglich, aus dem engen Fenster auszublicken — nach Osten.

Die Kunst des Ostens ist für uns von einem Werte, den nie die klassische gehabt hat —.

DAS, was die Kunst des Ostens und die Kunst der Griechen voneinander scheidet wie Öl und Wasser, ist das grundverschiedene Verhalten der menschlichen Seelen hier und dort.

Das Bewußtsein des Orientalen steht den Vorgängen der eigenen Seele absolut vorurteilslos und unbefangen gegenüber. Die Seele hat Freiheit. Nichts ist ihr von vornherein aus diesem oder jenem Grund... Überhaupt ist sie in keiner Weise durch... ften, Gebräuche oder Bequemlichkeiten... te und Wucht kann die Seele sich mani... ant kein kritisches oder ängst... le. Nicht ist ihm irgendein N

„Mensch“ der Seele übergeordnet, sondern der Mensch ist in jedem einzelnen Falle das, was seine Seele begehrt oder leidet. Nicht irgendein Maßbegriff befiehlt ihm, wie weit er der Seele zu folgen wagen dürfe, sondern hingerissen folgt er der Seele bedingungslos und ihrer Unendlichkeit willenlos. Durch die Kraft seiner Seele entrinnt er der endlichen Menschenform, gelangt er in das Unendliche. Maße und Schranken fallen. Es tritt allüberall ganz notwendig ein inbrünstiges Verlangen auf, weiter und immer weiter mit der Seele zu reichen, mehr und immer mehr zu empfinden, zu erleben. Die Möglichkeit, Furchtbarkeiten und Gefahren auf dem Wege zu treffen, beirrt den Orientalen nicht. Denn wer diese selbstverständliche Möglichkeit nicht in den Kauf nehmen will, der betrügt sich vielleicht um das Allerhöchste, um das Allertiefste, Letzte und Gewaltigste. Mit einem neugierigen Staunen folgt der Orientale dem höheren Willen, welches Neue seine Seele erfahren wird, und berauscht empfindet er in sich alles, schlechthin Alles als möglich. Es gibt für ihn nicht den Zustand, nach welchem eine bestimmte kleine ausgewählte und für normal erklärte Zahl von Möglichkeiten als erlaubt, alle anderen aber als unerlaubt, unmenschlich und undiskutabel gelten.

Gerade dieses aber ist der typisch europäische Geisteszustand, und es ist eben das Griechentum in erster Linie schuld, diesen Zustand für Europa ausbalanciert . . . unsere Faulheit aber, diesen „klassischen“ Zustand verewigt zu haben, so daß er nun heute wirklich als der allein richtige gilt.

Stellen wir uns einmal vor, es würde heute bei uns eine neue geheimnisvolle Kraft ähnlich der Elektrizität neu entdeckt. Was würde geschehen?

Der Europäer würde nicht ruhen, als bis er aus dieser Kraft in rasend schnellem Vorgehen die letzten Möglichkeiten für seine Technik herausgeholt hätte. Weiter und immer weiter würde er den Faden aufrollen, vor keiner Kühnheit und vor keiner möglichen Katastrophe zurückscheuen. Mit keinen noch so großen Erfolgen würde er sich begnügen. Er käme sich schlapp und plump vor, wenn er nicht wirklich alle Möglichkeiten der neuen Er-

fahrungswelt ausgeschöpft hätte. Eher würde er ja auch überhaupt nicht wissen, was denn die neue Sache eigentlich sei.

Wir brauchen, um den Beweis zu haben, uns nur an die rastlosen Vorgänge seit der Entdeckung der elektrischen Kraft zu erinnern. Wenn bei deren Erforschung und Ausnutzung der Mensch sich begnügt hätte, nachdem er etwa die erste Leydener Flasche und den Blitzableiter konstruiert hatte, so wären wir doch heute gewiß außerstande, auch nur annähernd zu sagen, was Elektrizität sei.

So verfahren wir mit jeder neuen Tatsache der Erfahrungswelt ... mit alleiniger Ausnahme aller Dinge in der seelischen und geistigen Erfahrungswelt.

Wenn wir Europäer uns heute unterfangen wollten, zu definieren, was die menschliche Seele ihren Leistungen und Möglichkeiten nach sei, so stünden wir ungefähr auf dem Niveau des Physikers, der über Elektrizität ein Urteil abgeben wollte nach den ersten Voltaschen Froschschenkelversuchen. Wir treiben ja allerdings Psychologie. Aber gerade dieses Sterilisieren des lebendigen Gefühls innerhalb enger fachwissenschaftlicher Grenzen beweist nur die überaus voreilige Bescheidenheit unserer Erlebniskraft.

Wir können also von dem modernen Europäer sagen, er sei überhaupt noch kein Mensch. Denn Menschsein heißt nicht, ein vor den Stürmen der Leidenschaft sich bewahrender erfolgreicher und ungefährlicher Spießler sein, sondern: die letzten Möglichkeiten, die in uns gelegt sind, erfüllen, alle herkömmlichen, normalen gewohnheitsmäßigen Grenzen immer aufs neue durchstoßen, weiter wollen ... Alles wollen.

Nein, der heutige Europäer ist kein Mensch, weil er sich auf Bruchteile seines vollen Wesens beschränkt, weil er es nicht wagt, auszuprobieren, wie weit eigentlich die Möglichkeiten seiner Art gezogen seien. Er hat sich selbst an eine Kette gelegt, und nichts fürchtet er so sehr, wie das Sichverlieren an Etwas, was jenseits des Gewöhnlichen, Alltäglichen und Normalen liegt.

Offenbar haben wir es hier mit einer Wechselwirkung zu tun.

Jenes unaufhaltsame Weiter- und Weitereilen in der Technik vermag der Europäer nur zu leisten auf Kosten seines seelischen Ausdehnungsbegehrens, und umgekehrt vermag der Orientale nur deshalb bis an die letzten Grenzen seines seelischen Lebens zu gehen, weil er seinen technischen Ausdehnungsdrang . . . deshalb garnicht erst zu zügeln braucht, weil er ihn offensichtlich nicht kennt. Demnach würde es sich hier um ein „Entweder — Oder“ handeln. Zwischen europäischem Technizismus und orientalischem Menschentum hätten wir uns zu entscheiden.

Diese Alternative mag auf den modernen Europäer naiv und grotesk wirken, und gar die Entscheidung, wenn wir sie für den Orient treffen, ihm von hoffnungsloser und unerlaubter Reaktion eingegeben scheinen. Ich bilde mir auch nicht ein, daß es meinen Worten gelingen könnte, den modernen Europäer von seinem Irrtum zu heilen. Ich will aber doch versuchen, ihn wenigstens davon zu überzeugen, daß er, solange er sklavisch jener Entwicklung folgt, die Europa schließlich zu einem Brandherd technisch unerhörter Greuelthaten gemacht hat, niemals zu einem Zustande gelangt, der das erzeugt oder zuläßt, was wir als Kultur und Kunst bezeichnen, obgleich beides im Grunde völlig das Nämliche ist.

Wir scheinen über dem Technizismus völlig vergessen zu haben, daß wir ausgegangen sind von der Herrschaft der klassischen Kunst in Europa. Aber nein, wir haben es ganz und garnicht vergessen. Denn so seltsam und zunächst den Widerspruch herausfordernd es klingen mag: es besteht zwischen dem Technizismus und der Herrschaft der klassischen Kunst in der Tat eine nahe Beziehung.

Keinem Menschen fällt es als Wahnwitz auf, wenn selbst die konsequentesten, modernsten, europäischsten technischen Anlagen sich für ihre architektonische Notdurft solcher Formen bedienen, die aus der klassischen Kunst abgeleitet sind, ja, manchmal nur ganz unselbständig diese Formen nachahmen.

Gewiß, wir tun immer so, als hätte das ewig sonntägliche Wunderwerk des dorischen Tempels mit unserer zerknirscht gefühlten . . . Komödie! . . . modernen Plunder-Banalität nichts zu schaffen.

Aber wenn wir in Wirklichkeit die hehrsten und heiligsten Dinge dieses fernen Arkadiens froh und heiter vor Turbinenhallen, Maschinenhäuser, Gasfabriken und Bedürfnisanstalten hängen, beweisen wir wohl zur Genüge, daß zwischen unserem Technizismus und unserem Klassizismus gar kein innerer Widerspruch besteht. Wenigstens habe ich bisher noch von keinem Hüter klassischer Kultur einen Widerspruch gegen die allerorten gern geübte Heranziehung klassischer Formen zum Aufputz unserer Industriebauten vernommen. Im Gegenteil, die Hüter der klassischen Kultur sind allesamt noch stolz, wenn ihre Ideale für eine elegante Automobilgarage oder eine großzügige Flugzeughalle dienen dürfen. Tatsächlich sind ja auch die klassischen Formen so unendlich geduldig, daß sie sich bedingungslos auf alles anwenden und übertragen lassen. Dagegen würde von vornherein jede Anwendung orientalischer Formen auf modern-europäische Industrieanlagen lächerlich und unmöglich wirken, wie vielleicht die eine mißglückte Probe der Dresdner Zigarettenfabrik beweist, die ja denn auch keinen Nachfolger gefunden hat.

Technizismus und Klassizismus sind einander keine Feinde, im Gegenteil, sie sind zusammengehörig. Der Technizismus ist die geistige Verfassung, der Klassizismus ist sein künstlerischer Ausdruck.

Wie wir vom technischen Menschen sagten, er sei nur ein halber Mensch, da er sich von der Freiheit aller seelischen Möglichkeiten feige und ängstlich abschließe, so müssen wir von der klassischen Kunst sagen, daß sie etwas Halbes ist.

Nur weil unsere eigene künstlerische Gedanken- und Gefühlsarmut der klassischen verwandt ist, treiben wir einen gelehrten Kult mit ihr, machen aus ihrer Sterilität und Rezeptsklaverei das Ideal weiser Beschränkung und erhabener Allgemeingültigkeit. Aber wir sollten einmal die Phrasen unterlassen. Die einfache Wahrheit ist, daß die Griechen zu wenig Gestaltungskraft, zu wenig Phantasie, zu wenig Mut besaßen, um jeder neuen Aufgabe selbst neu, erfindungslustig und weiterdrängend entgegenzugehen. Kann denn irgend ein vernünftiger Mensch daran glauben, daß ein

Künstler, der voller Visionen steckt, sie nicht zu verwirklichen sucht? Kann er glauben, daß ein Künstler, der ein Neues fühlt und schaut, es flattern läßt, nur, um der theoretisch als heilsam erkannten Tradition zu folgen? Als ob ein solcher Künstler überhaupt noch Künstler wäre! Er wäre es deshalb nicht mehr, weil er, handelte er so, sich nicht von einer Notwendigkeit geleitet fühlte, sondern von Kalkülen, was eben sein Künstlertum ausschlösse.

Nein, die griechische Harmonie ist ein Trugbild brillentragender Philologen! Es ist völlig unwichtig, zu untersuchen, ob die dorische Säule nicht wirklich absolut schön und harmonisch sei und ebenso die Fassade des Parthenon. Das kann meinetwegen verneint oder auch bejaht werden. Liegt hier eine Harmonie vor, so ist es eine billig erkaufte, eine Harmonie aus ewigen drei Tönen, eine Harmonie, die, um rein zu bleiben, die Menschenohren verstopft gegen den Reichtum aller anderen noch vorhandenen Schönheiten des Klages. Diese Architektur aus drei Horizontalen, drei Senkrechten und zwei Schrägen hat uns die unerschöpfliche Fülle von Formen versteckt, hat unser Herz eingekaspelt und unser Auge verdorben. Sie hat uns das Vorbild aller modernen Reißbrettarchitektur beschert und uns verleitet, alle Architektur als glatt unmöglich zu verdächtigen, die kreuz und quer, quellend, bunt, dithyrambisch ist, die mit Prismen und Blasen, mit Kugeln, Treppen, unregelmäßigen Buckeln, mit Glas, mit Licht, mit Bildern aus Stein und aus Farbe, mit Bronze, mit Gold und mit Hohlräumen, mit tausend unerkennbaren Schönheiten arbeitet.

Auf die simple Frage aber, warum in aller Welt und aus welchem Grunde der Baukunst nicht erlaubt sein sollte, alle Register zu ziehen, erfolgt keine Antwort als das steife Lächeln des Brillenträgers: Winckelmann, Lessing, Goethe, Schiller, Schinkel.

Aber sollten wir denn wirklich nicht berechtigt sein, den Versuch wenigstens einmal zu machen, unser eigenes Leben zu führen? Woher wissen wir denn, daß jene Propheten wahre Propheten gewesen sind? Wollen wir, statt ihnen auf ihre schönen goldgepreßten Einbanddecken hin zu glauben, nicht erst einmal die Probe aufs Exempel machen? Worin denn haben jene Pro-

pheten sich bisher bewährt? Daß sie gute Aufsatzthemen für die Schule liefern, ist freilich bewiesen. Aber spricht das so sehr für sie? Sehen wir uns doch erst einmal die andere größere Hälfte der Welt an, ehe wir Jenen so bedingungslos glauben, daß sie nichts taue. Wollen wir aus Furcht, eventuell die Kapitelfolge unserer Geistesgeschichte umändern zu müssen, auf immer die Möglichkeit aus der Hand geben, ein tausendmal schöneres und glücklicheres Dasein zu führen? Sieht das nicht ganz so aus, als klammerten wir uns eigensinnig an einen Strohalm, nur weil wir ahnen, daß jene Welt vor unseren Türpfosten uns überwältigen könnte? Ist nicht vielleicht der ganze Hochmut unserer Goethejünger nur Angst vor dem Umlernen, — Angst, dem Neuen nicht gewachsen zu sein, während für den „Faust“ der sehr geehrte eigene Verstand noch so gerade auszureichen vermag?

Ja, es ist im Grunde nichts als Angst. Und diesem feigen Gefühle sollen wir uns en gros verkaufen? Wie armselig müssen wir uns fühlen, wenn wir glauben, es könnte wirklich nichts Größeres uns noch jemals begegnen als der Dichter des „Faust“. Brecht die engen Wandungen eures Erlebens nur erst nieder, und Gott wird euch größere Wunder schenken, wie er die Dichter geschenkt hat, die wahre Künstler sind: von Heinrich von Kleist bis zu Paul Scheerbart!

WENN nun die Architektur an der Mutlosigkeit der Zeit ihren Anteil hat, nichts Höheres mehr wagt, als auf dem Reißbrette die Schiene auf und ab, das Dreieck rechts und links zu schieben, was soll geschehen, damit sie neuen Mut bekomme?

Was jeder einzelne Architekt tun kann, glaube ich gesagt zu haben: er rücke die Grenzen nach vorwärts, lese statt Vitruvs, Böttichers und Ostendorfs Paul Scheerbart, studiere statt Prientes und Magnesia Borobudor und Angkor-Wat und verliere niemals die Idee der höheren Baulust aus seinem Architektensinne. — Das wäre schon sehr viel gewonnen.

Aber freilich, es wäre noch nicht die Erfüllung. Die Erfüllung ist nicht von den Architekten allein abhängig. Um den ganzen

Mut, der notwendig ist für die Verwirklichung der wahren Architektur, zu bekommen, muß die Architektur den Anschluß gewinnen an das, was heute so ziemlich das Verachtetste ist in diesem Europa: Anschluß an das Volk!

Wir sagten an früherer Stelle, die Architektur werde nicht vom Flecke kommen, wenn sie nur stets hinter den Aufträgen der Zeitgenossen herlaufe. Denn damit renne sie im Zickzack hin und her. Es gibt wirklich nur einen Auftraggeber, der für die Architektur berufen ist, und der ist das Volk. Es ist garnicht anders denkbar, als daß hinter allen großen Bauaufgaben das Volk steht. Der Wille eines Einzelnen ist wohl imstande, die Auftürmung riesiger Steinmassen zu erzwingen, aber wir brauchen nur in Gedanken die ägyptischen Pyramiden mit den indischen Tempeln oder den gotischen Kathedralen zu vergleichen, um den wesentlichen Unterschied zu empfinden. Die bei aller bestehenden Großartigkeit unleugbare Kahlheit und Einseitigkeit der Pyramiden bleibt künstlerisch doch wohl weit zurück hinter der unendlichen Lebensfülle Borobudors oder Chartres'. Für solche Wunderwerke ist der Wille eines Einzelnen, der als Auslöser unter Umständen immerhin individuell, historisch, faßbar sein kann, nicht das gegebene Äquivalent. Seine Person ergäbe kein Gleichgewicht der Wagschalen. Der Wille eines Einzelnen kann gewaltige Mauern ertrotzen. Aber er kann niemals allein diese Mauern mit Leben erfüllen. Dazu bedarf es Tausender, Hunderttausender von Menschen, die von sich aus ihr Bestes hingeben. Derartige Bauten entstehen nicht so sehr nach dem „Entwurf“, als durch die freie Mitarbeit ungezählter Namenloser, durch die Mitarbeit des Volkes. Wo diese fehlt, entstehen die uns so sattsam bekannten Monumente von Halikarnaß und Pergamon bis Berlin, Hamburg und Leipzig.

Glaukt jemand im Ernste, die Fassaden von Madura oder Reims seien in einem ähnlichen Sinne „entworfen“ worden wie etwa die Fassade des Berliner Domes?

Aber wie, das wird man fragen, wie sollten sie denn sonst zu einer Einheit und zu einer Schönheit geworden sein?

Als ob das Wunder kleiner wäre, wenn man den einen authen-

tischen Namen nennen könnte, und als wenn das Wunder dieser Einheit und Schönheit ein anderes wäre, als eben das Wunder von der Existenz des Volkes. Das Volk ist eben Einheit und Schönheit, und weil die Tempel und Dome sein spiegelndes Werk sind, sind sie schön. Es ist durchaus lächerlich, zu besorgen, daß, wenn das tausendköpfige Volk ohne autoritären Zwang gearbeitet hätte, ein krauses, widerspruchsvolles Tohuwabohu hätte entstehen müssen. Eben nicht! Denn das Volk ist Hand in Hand-arbeiten, und besser, als von einem mit äußeren Machtmitteln ausgerüsteten Menschen, wird es geleitet von einer allgemeinen großen Idee. „Das Volk lebt weder von Brot noch Begriffen allein, sondern recht in seinem innersten Wesen von Ideen.“ (Eichendorff.) Darum, um es zu wiederholen, sind die Pyramiden nichtig neben Bhuwaneswar.

Hat einmal die Architektur ihren Anschluß an das Volk vollzogen, so wird sich das Verhältnis des Architekten zu seinem Werke von Grund aus ändern. Dann gibt es ja nicht mehr das eingangs geschilderte Verfahren, daß ein Bauauftrag, hübsch zugedeckt, von Hand zu Hand gereicht werde, vom Bureau zum Atelier, vom Atelier zum Bureau, vom Bureau wieder zur Redaktion, und daß schließlich eine ausgedachte Sache vor ein uninteressiertes Publikum gestellt werde, sondern der Zustand wird sich jenem nähern, von dem wir sagten: aus der Summe der Volkskräfte unmittelbar enthüllen sich die sichtbaren Werke, und Künstler sind jene, die das Erlebnis der Einheit, die den Willen des Werkes am intensivsten in sich spüren; sie werden Künstler durch das Werk, das die Allgemeinheit als eine Erfüllung für Jeden mit Freude erfüllt.

Dann ist der entwerfende Architekt kein Einzelner mehr, der sein beschränktes Ich auf eine Riesenaufgabe so sehr verteilen muß, daß die zunehmende Größe nur eine zunehmende Verdünnung bedeuten kann, sondern er ist der Vertrauensmann einer großen Einheit, die mitarbeitet und die ihn trägt. Er ist nur wie das zusammenfassende Bewußtsein der Vielen. Er lenkt die Kraft, führt die Kanäle zusammen. Es braucht ja nichts „erfunden“ zu

werden, weil alles da ist. Mit überreichem Eifer tragen die Mitarbeiter des Volkes Formen und Ornamente, Verbindungen und Spiele, Farben und Körper herbei, indem sie ebensosehr ehrfurchtsvoll schöpfen aus der Vergangenheit, wie sie neugierig das Erstmalige sich erdenken und kombinieren.

Ja, das Erfinden ist dem Architekten ganz abgenommen. Mit einer wundervollen Geistesfrische steht er da und baut, baut aus den bauenden Massen, indem er nur wie ein Magnet die spontan wachsenden Gebilde des bauenden Volkes zu einer klaren heiligen Vision bindet. — Das ist ein anderes Bauen als das gequälte Erfinden auf dem Reißbrett.

Vielleicht gibt es unter den heutigen Baumeistern auch solche, die in diesem Idealgebilde eine Verkleinerung ihrer Tätigkeit erblicken. Mögen sie fortfahren die geduldige europäische Luft mit ihren Monumenten zu erfüllen. Warum sind sie so entrüstet?

Vielleicht nur, weil ihr persönlicher Ruhm unter ihren Mitmenschen bedingter wird. Das wird er freilich ganz bestimmt. Der Name des großen Architekten geht fast immer unter in dem Ganzen, nur gelegentlich wird ein Name hörbar, aber wie weit er Geltung hat, läßt sich meist garnicht bestimmen. Und diese Namenlosigkeit sollte der Stolz des wahren Architekten sein. Denn je dauernder ein Künstler sein Werk empfindet, um so weniger Gewicht wird er auf die zeitliche Nennung seines bürgerlichen Namens legen.

Wie wenig aber diese Anschauung bisher Freunde hat unter unseren Architekten, kann die Rundfrage beweisen, die im Jahre 1914 die „Bauwelt“ anstellte, über das Thema: „Soll der Baukünstler wie der Maler und wie der Plastiker sein Werk signieren?“

Hierbei sprachen sich fast alle Architekten für die Nennung ihres Namens am Bauwerke aus, nur Bruno Taut wandte sich in klaren Sätzen gegen das Signieren von Bauten ... mit dem Erfolge, daß seine Äußerung zu der Frage von der Redaktion nicht gebracht wurde. Es gibt uns das den willkommenen Anlaß, die schönen Sätze an dieser Stelle dem Leser zu unterbreiten.

„Das Signieren von Bauwerken ist eine moderne Erscheinung. Im künstlerischen Sinne als Parallele zum Signieren von Bildern ist sie äußerst selten anzutreffen. Bei größeren alten Bauten fehlt sie völlig.

Die Architektur ist wohl Kunst . . . sie ist es aber in einem so umfassenden Sinne, daß alle Einzelkunstwerke schließlich Teile der großen Architektur sein sollten. Der Architekt als Schöpfer einer wertvollen Bauidee, als Leiter des Baues, an dem viele Handwerker und oft tüchtige Maler und Bildhauer mitwirken, als Beauftragter eines Bauherrn, der durch sein Verständnis und seine Initiative meist das größte Verdienst an einem schönen Bauwerk hat, — dieser Architekt kann nicht an einer Stelle des Baues seinen Namen anbringen. Es ist eine Unmöglichkeit für einen Feinfühlenden, wenn es nicht eine gelegentliche Laune ist. Das Werk soll allein für sich sprechen. Die Persönlichkeit soll sich ohne Signierung manifestieren. Im Unterordnen des Individuums unter die Forderungen der Aufgabe, unter das für die Zukunft zu Erhorchende, liegt die Stärke der Architekten-Persönlichkeit. So wird er Gestalter der Solidarität. Es ist wunderbar und ein Zeichen höchster Kultur, daß die großen alten Bauwerke namenlos dastehen.

Die meisten heutigen Signierungen an Häusern sind aber nicht so tragisch zu nehmen. Sie sind Bekanntgebungen geschäftlicher Natur, d. h. Reklame. Deshalb müssen sie auch als solche bewertet und für die rein sachliche Betrachtung der Frage ausgeschaltet werden. Betrübend ist nur die Tatsache, daß die Reklame sich auch eines so seriös wirkenden Mittels bedient und daß dadurch oft der wichtigste geistige Urheber noch mehr als ohnedies an die Wand gedrückt wird. Es liegt aber selten im Wesen eines produktiven Menschen, sich mit geschäftsmäßigen Mitteln in den Vordergrund zu bringen.

Für die rein sachliche Bekanntgebung scheint mir die Signierung, selbst wenn es gelänge, sie überall wahrheitsgetreu durchzuführen, nicht geeignet. Spätere Zeiten werden bei Änderungen an einem Bauwerk sich wenig darum kümmern, ob das Signum verdeckt oder weggenommen wird. In letzter Linie muß in dieser

Frage das Gefühl entscheiden. Es ist immer besser für den Architekten, abzuwarten, welches Interesse ein Bau hervorruft. Dieses wird dann schon in Gesprächen, Kritiken und späterhin in der historischen Betrachtung ganz sicher seinen adäquaten Ausdruck finden. Und es gibt keine größere Hoffnung für einen Architekten als die, daß sein Werk als etwas Naturgewordenes über seine kurze menschliche Existenz hinausragt.“

Auch auf manches früher Gesagte weisen diese Äußerungen eines Architekten, der das Letzte und Höchste will und der eingestellt ist in den modernen Baubetrieb unserer Zeit, wertvoll als Bestätigung zurück.

DER Anschluß an das Volk ist der Wiederbeginn ursprünglicher Einheit.

Um aber jedem Mißverständnis vorzubeugen, sei ausdrücklich betont, daß uns der Begriff „Volk“ ein rein menschlicher ist. Ihn mit ausschließenden, nationalen, rassehaften Eigenschaften zu vermengen, ist eine Fälschung. Innen- wie außenpolitisch ist das Volk durchaus neutral. Wir dürfen bei dem „Volk“ weder an die patriotischen Legenden von den Freiheitskriegen der Völker denken, noch an das, was der Bürger heute allgemein unter „Volk“ versteht: die unterste Schicht der Steuerzahler, die Abiturienten der Volksschule.

Nichts anderes ist Volk als die Einheit der Nächsten, und wenn überhaupt eine Tendenz im Volke steckt, so kann es nur die sein, den Kreis der Nächsten immer weiter und weiter zu ziehen. Denn unmöglich kann ein Prinzip der Einheit, wie es das Volk ist, seinem Wesen nach auf Liebe gegründet und innerhalb seines Kreises die Liebe betätigend, nach außen hin plötzlich das genaue Gegenteil, Feindschaft und Haß, vertreten. Diese völkische Moral mit doppeltem Boden lehnen wir ab. Es kann nicht, was für das französische Volk schädlich, für das deutsche Volk nützlich sein.

Über die Einheit des Volkes noch ein paar Worte.

An allem guten Anfang steht die Einheit. Sie ist Stärke und Schönheit. Wenn die Kräfte sinken, wenn das Gute schwach wird

und Stärke und Schönheit ermatten, dann zerfällt die Einheit in mehr und mehr Teile.

Prallte das Gewöhnliche und Häßliche an der Einheit ab, so findet es wachsende Möglichkeit aufzukommen und zu herrschen, sobald es Teile gegen Teile ausspielen kann. „Divide et impera.“ Das Fragwürdige aller Macht liegt klar in diesem alten Spruch, wenn man nur fühlt, daß alles Teilen, alles Zerstören einer Einheit an sich verwerflich und gemein ist. Bevor nicht das Gute, die Einheit nämlich, zerstört ist, findet keine Herrschaft Platz, so daß alles Herrschen mit der Zerstörung eines Besseren, also doch mit einer niedrigen Handlung, beginnt.

Neuerdings nennt man den Kunstgriff, Teil gegen Teil auszuspielen, ihm so das Joch des Schlechten aufzulisten und ihn zu einem Werkzeug der Herrschaft zu machen, mit einem sehr aktuellen Worte „organisieren“. Aber Organisation ist nichts anderes als aufgezwungene Dienstverpflichtung zu einem kleinen, engen und gewöhnlichen Zwecke dort, wo einst freie Erfüllung reiner allgemeiner Menschlichkeit war.

Wenn jedes Regieren mit einem Akte des Vandalismus beginnen muß, so kann eine gute Regierung nur eine vergleichsweise weniger schlechte sein. „Jedes Volk hat die Regierung, die es verdient?“ — Dazu wäre zu sagen: die Regierung eines Landes hat stets die Neigung, unbewußt so schlecht zu sein wie es nur eben möglich ist, ohne geradezu fortgefegt zu werden. Ein Volk hat die Regierung, die es sich gerade noch eben gefallen lassen kann. Jede Macht hat die immanente Tendenz zum Schlechten, von Geburt an.

Nichts ist irrtümlicher, als zu glauben, daß die Menschen einander zerfleischen würden, wenn keine „Macht“ mehr ihre Beziehungen regulierte. Das bißchen politische Prophylaxe ist für die Katze, verglichen mit dem allgemeinen giftigen Schaden, den das Bestehen der Macht an sich schon anrichtet. Vergessen wir doch nicht, daß, wenn die Macht fällt, eben jenes Element verschwände, das, um nur bestehen zu können, Menschen von Menschen trennt, Menschen gegen Menschen richtet, Mensch gegen

Mensch mit gewolltem Haß erfüllt. Fällt die Macht, so steigt das mutwillig unterdrückte Gefühl der ursprünglichen natürlichen Einheit mit Notwendigkeit.

Musterbeispiel der Organisation ist das deutsche Militär, das nur denkbar ist in einem Staatsgebilde, das die natürliche Einheit seiner Bürger sicherlich am nachhaltigsten zerrissen hat ... also in einem schlecht geordneten Staate. Das deutsche Militärwesen konnte nicht bestehen, ohne den Haß aller gegen alle. Nur wenn dafür gesorgt ist, daß stets der Haß der Subalternen unter sich größer und gieriger ist als der gemeinsame Haß der Unteren gegen die Befehlshaber, erst dann ist die kleine Schar der Offiziere gegenüber der riesigen Masse der Gepreßten so sicher, wie sie tatsächlich ist. Der Haß des Ungebildeten gegen den Gebildeten, des Armen gegen den Reichen, des Bauern gegen den Städter, des Gewöhnlichen gegen den Reinen, er kann sich „im alles gleich machenden“ Militär, nachdem er im Klassenstaat zunächst mit Genuß geweckt und als unbezahlbares Mittel großgezogen ist, endlich in Rachedurst betätigen. Schwände die Feindschaft der Klassen, die doch erst der Staat ausgebildet hat, wäre wieder eine Einheit, so könnte das Militärwesen sich in keinem Lande der Welt länger halten. Nur in einem schlecht geordneten Staate ist es möglich.

Der Staat ist mit Naturgewalt stets Organisationswesen, ganz gleich, ob er Hausmachtsstaat oder Nationalstaat, Monarchie oder Republik ist. Der Staat ist infolgedessen schwerlich jemals Träger der Kultur in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Seine Belästigungen, Erschwerungen und offenen Attentate gegen die Kultur sind zahlreich genug. Was von Kultur jemals durch seine Maschen hindurch das Licht gewonnen hat, das kam aus einer anderen Wurzelschicht, das bestand, soweit es überhaupt die eisernen Filter des Staates durchdringen konnte, nicht von Staats wegen, sondern trotz des Staates.

Unter dem Apparat des Staates lebt eine im Ursprung und im Wesen einheitliche Kraft ... das Volk. Es hat mit dem Staate nichts anderes zu schaffen, als daß es von diesem entkräftet,

zerteilt und mißbraucht wird. Nur das Volk ist als Schöpfer und Träger einer Kultur möglich und für jetzt, nachdem alle Völker sich haben das Joch des Staates auflegen lassen, das schlechtest organisierte Volk am ehesten, wofür uns Rußland den bündigen Beweis geliefert hat.

In Westeuropa ist die Einheit Volk ganz verloren gegangen und nirgends so völlig wie in Deutschland.

DIE Architektur, so sagten wir, wird nicht früher den Mut zu großen neuen Taten finden, ehe sie nicht ihren Anschluß genommen hat an das Volk. Aber gleichzeitig mußten wir gestehen, daß es dieses Volk als Einheit heute nicht bei uns gibt.

Das letzte Mal in der Zeit der Gotik hat es für Europa die einheitliche Kraft des Volkes gegeben. Mit der Reformation begann die Zersetzung, vielleicht nicht erst mit dieser, aber sie besiegelte das Geschick der Zerrissenheit. An die Stelle der Einheit des Gefühles setzte sie die Unterschiede der Begriffe, die Unterscheidungen, Definitionen, Parteien und Bekenntnisse, und der Prozeß der Trennung, Abhebung und Isolierung hat in immer fortschreitendem Maße allmählich Zustände herbeigeführt, die jedem ursprünglichen Menschen als ungeheuerlich grotesk erscheinen müssen.

Aber wie furchtbar Wenige haben überhaupt die Gabe, das Wirkliche zu sehen. Der Letzte, der Europa den Spiegel vorhielt, war Jonathan Swift, als er die Reise Gullivers in das Land der Hnymhynns beschrieb, und seither ist es in zwei Jahrhunderten nur immer noch lächerlicher geworden.

Würden heute mit einem Schlage die Litzen, Tressen, Orden, Titel, Anreden, Uniformen, Revolvertaschen, Kokarden, Livréen und Abzeichen verschwinden ... die Menschheit würde wahrscheinlich in einem wirren Angstgeföhle herumlaufen und es würde sicherlich Menschen geben, die daraus die Notwendigkeit jener gottgewollten Abhängigkeiten ableiten möchten. Die Pest der Gradunterschiede hat um sich gefressen und die „hohen“ Militärs genau so ergriffen wie die Kellner und Briefträger. Der Mensch ist

heute nichts mehr, nur noch der gesellschaftliche oder bureaukratische Grad, das Vermögen, die Beziehungen stempeln ihn ab. Es gibt keine Menschen mehr, nur noch Maurer, Zettelankleber, Leutnants, Gardeoffiziere, Kommerzienräte usw. Angeblich ist jede Arbeit wertvoll — aber das ist für jetzt einfach nicht wahr. Die Arbeit des Maurers, Zettelanklebers, Kutschers oder Kellners ist offenbar verachtet, denn sie haftet dem Betreffenden als ein Makel an, den er auch außerhalb seiner Arbeit nicht los wird.

Daß er Mensch ist, ununterschieden vom Polizeisekretär, Rat 4. Klasse oder Einkäufer eines Warenhauses, hindert die „soziale Stufenleiter“, der unsocialste und eben deshalb ehrlichste Begriff unserer Zeit.

Statt die Dinge so anzusehen, daß der Mensch beginnt, wo der Beruf, die Arbeit, das Geschäft, aufhören, stößt man mit der Wahl seines Tätigkeitsfeldes jeden Einzelnen in einen engen Schacht, aus dem er nicht mehr herauskommen darf. Ungelernter Arbeiter, gelernter Arbeiter, Vorarbeiter, Aufseher, Werkmeister ... schon das sind Welten, zwischen deren Kernen kalte Räume liegen. Das bißchen Arbeit, das der Mensch praktisch ausübt, um seinen Lebensunterhalt zu sichern, also das Unwichtigste und fast immer Banalste seiner Lebendigkeit, das entscheidet über sein Dasein, obgleich der wahre Mensch erst dort beginnt, wo der Ernährungskampf zu Ende ist. Wir sollten uns sagen, daß es ganz belanglos ist, wie der Einzelne sich mit dem Daseinskampfe praktisch abfindet, daß Christus und Sokrates sogar Nichtstuer waren, daß der Zwang der Lebensbestellung ein gemeinsames großes Übel ist, das einmal aufgenommen werden muß und an dem Jeder kameradschaftlich sich einen Platz nach Neigung und Wunsch sucht — daß, wer dabei ohne Ehrgeiz und Gewinnsucht handelt, sicherlich nicht der schlechteste Nächste ist und daß, wenn jeden Tag wieder einmal dem bitteren Zwange Genüge geschehen ist, das gleiche freie Mensch-sein in seine Rechte tritt. Wie kann man da dem Einen, der für uns alle die Last des Mauerns auf sich genommen hat, nach Feierabend noch mit Achsel-

zucken bedeuten: „Du, Maurer, such' deinen Platz anderswo! Hier sitzen nach Schluß die Straßenbahnkontrolleure!“

Unser Volk ist zerrissen. Ein Dämon hat die ursprüngliche Einheit zerstört und ist immer weiter an der Arbeit. Keiner traut mehr dem Anderen über den Weg. Einer ist auf den Anderen neidisch. Jeder hat seine Rechte und Vorrechte. Jeder sitzt eingekapselt in seiner harten Schale und zeigt dem Nachbarn die kalten Schultern, und die moderne Großstadt ist das Abbild dieser Tendenzen in dem gleichsam Gestückelten der Straßen und dem Juristisch-Abgesetzten der einzelnen Monumente.

WO also, wenn die Einheit des Volkes heute nicht existiert . . .
wo soll der Architekt anknüpfen?

Hier gibt es für ihn und für alle Künstler nur eine Rettung: sie müssen sich an die Masse wenden!

Wenn sich vermutlich die heutigen Künstler in ihrer erdrückenden Majorität mit Abscheu von dem Gedanken eines Anschlusses an die Masse abwenden, liegt der Grund in der vollständigen Verkennung eben dieses Begriffes „Masse“. Wie kann, werden sie sagen, irgend etwas Schönes und Wertvolles aus der Verbindung mit der Masse hervorgehen? Ist es denn nicht gerade diese Masse, die alles Lichte und Große wie mit Bleigewichten herniederzieht, die alles Feine stumpf, alles Besondere gewöhnlich macht? die alles in allem der stille, aber bittere Feind der Kunst ist?

Nun ja, der heutigen Kunst allerdings! Sind aber heute die beiden Begriffe, Masse und Kunst getrennt, so sind sie es nur durch eine jahrhundertealte Entwicklung Europas, nicht durch innere Notwendigkeit. Sie gehören beide zusammen. Aber sie sind beide korrumpiert. Die heutige Kunst wird von der Masse feindlich betrachtet und die heutige Masse wird von der Kunst perhorresziert.

Von der heutigen Kunst und ihren Mängeln haben wir ausführlich schon gesprochen. Betrachten wir nun einmal den anderen Faktor: die Masse.

Die allgemeine Vorstellung sieht in der Masse das, was übrig-

bleibt, wenn man von der Einwohnerzahl Deutschlands die bessere Gesellschaft, den Mittelstand, die Beamten und eventuell auch noch die gelernten Arbeiter abzieht. Es bleibt dann eine Menschenschicht zurück, die im großen Menschensiebe durch die Maschen Besitz, Rang, Würden, Titel, Konnexion und Gehalt glatt hindurchfällt, also eine wertlose Verbindung. Diese sogenannte Masse ist wie ein weiter Sumpf, aus dem kleine Rinnsale abtropfen und den Anschluß an das freie Feld, den Fluß, das Treiben der geschäftigen Welt, gewinnen, und in den gleichzeitig immer von neuem unterirdische Quellen münden. Es fließt ab und fließt zu, der Sumpf steht und bleibt.

So lösen sich aus der Masse schon die Ladenmädchen, die sich vom Dienstmädchen selbstbewußt abheben, die Tippfräuleins, die auf der Fahrt in das Bureau ihre Ullstein-Romane lesen, die sie in das ersehnte Leben der Gesellschaft einweihen, und so fallen auf der anderen Seite getäuschte Streber, entgleiste Kinder, hoffnungslose Studenten und angewiderte Schauspieler in sie zurück, aber auch zur Erkenntnis der Einheit gelangte Kameraden. Er hat sein eigenes Leben, der Sumpf, seine eigene Flora und Fauna, er wird von der Welt gemieden aus Abneigung, aus Hochmut, aus Furcht. Aber vielleicht stammt diese Abneigung der Welt gegen die Masse nur daher, daß an der Masse keine Schuld haftet ... so wie der Reiche den Bettler im Tiefsten haßt. Denn der Bettler ist unschuldig ... beschämt ihn. Seine bittenden Augen stellen eine peinigende Frage.

Es bleibt den Künstlern gar nichts anderes übrig, als den Anschluß an die Masse zu vollziehen. Daß die Künste aus eigener Kraft nicht neu erstehen können, ist inzwischen doch wohl deutlich geworden, und wenn die Einheit Volk nicht mehr besteht ... an welchen anderen seiner Bestandteile denn wollten sie sich anschließen, falls sie die Masse verschmähen sollten? Etwa an die „bessere Gesellschaft“? Oder an den bürgerlichen Mittelstand? Oder an das Kapital?

Es kann keine Frage sein, daß einzig und allein die Masse des Volkes noch ein ursprüngliches, befruchtendes, selbständiges Leben

führt. Allein diese Schicht wäre noch als Träger einer kommenden Kultur denkbar, weil sie allein Neuland, unverdorbenener Boden ist.

Während alle anderen Schichten vom Geist der Ferne, der Abtrennung und Scheidung beherrscht werden, ist allein in der Masse der Besitzlosen noch der Geist der Nähe lebendig und mächtig. Dieser Geist der Nähe aber ist allein der für eine ursprüngliche Kunst mögliche Nährboden.

Selbst in der italienischen Renaissance, die außerhalb Italiens zumeist die Formen herleihen muß für die gesellschaftliche Kunst der Abschließung und Isolierung, ist im Lande selbst der Geist der Nähe noch oft — nicht allerdings immer und überall! — zu spüren, wenn in der schlichtesten dörflichen Umgebung ein festlicher Kirchenkörper mit Voluten, Säulen und Pilastern still und schweigsam aufgeblüht steht. Man empfindet dann, daß ein Klang volksmäßiger Ursprünglichkeit in den Schöpfungen der Frührenaissance vorhanden ist, z. B. in der schönen Kuppel des Florentiner Domes. Diese Kunst ist zunächst jedenfalls in weit höherem Maße einfach und ursprünglich, als es uns scheint. Erst später hat die Ableitung die Oberhand gewonnen, aber doch niemals so sehr, wie in jenen Ländern, die dann die Renaissance den Italienern nachgemacht haben.

Bei uns finden wir, wie gesagt, den Geist der Nähe nur noch unter der Masse und deshalb haben die fruchtbaren Künstler unserer Zeit unter Vermeidung der Gesellschaft sich an die Masse gebunden, wie Meunier, Millet, van Gogh, Zille, Marc Chagall und der Dichter Hermann Essig.

Ich will an dieser Stelle nur von Zille und Essig noch ein paar Worte sagen.

Zille kennt keine andere Welt als die Masse der Besitzlosen, und ihr Leben, ihre Schönheit und ihren Reichtum hat er in ungezählten Blättern geschildert. Bei Zille ist es mit den Händen zu greifen, wie wunderbar befruchtend dieser Geist der Nähe ist. Sein Erlebnis machte aus dem sich abmühenden, treuen, dem Objekte fernen Landschaftler fast mit einem Schlage den absolut

originalen, mühelos schöpfenden, unerschöpflichen, an keinem Problem haftenden, reifen Epiker des Proletariats. Der wurde er nicht auf Grund von Beobachtung, Fleiß und Naturstudium, so bemerkenswert diese Faktoren auch bei ihm sein mögen — sie sind es aber in seinen frühen Landschaften nicht minder! — sondern weil er selbst völlig hüllenlos eintauchte in sein Milieu, ganz gut Freund und Kamerad, auf du und du, ein Bruder aller Armen, weshalb er seine Welt weder komisch sieht noch tragisch, sondern ohne Auffassung, sachlich. Die Welt aller Armen selbst ist in seinen Blättern — nicht das Urteil irgendeines Bürgers.

Der Dichter Herrmann Essig empfand ganz ähnlich. Nichts haßte er grimmiger, als die Feinheit der gebildeten Gesellschaft, nichts liebte er inniger, als die Ursprünglichkeit der Einfachsten. Bei diesen fand auch er Reichtum und Schönheit. Er fühlte den Künstler als einen der ihrigen.

Es war sein fester Glaubenssatz, daß eine Erneuerung unserer Theaterkultur niemals ausgehen werde von den führenden Bühnen der Großstädte, in denen die Gesellschaft der Geld- und Geistreichen sitzt, sondern allein von unten her, von jenen Bühnen, die dem kräftigen und sinnlichen Verlangen der Massen — wenn auch heute leider nur ideenlos und korrumpiert — entsprechen. Nichts war ihm unangenehmer, als im erstklassigen Theater das seriöse Gongzeichen, ehe der schwere Sammetvorhang feierlich in die Höhe rauscht; nichts war ihm mehr nach dem Herzen, als der Lebensjubil der vielen mit Glitzern und Lustigkeit.

Im „Held vom Wald“ hat er seine Liebe zum Volk ausgeströmt, und von allen seinen Stücken war ihm dieses das liebste. Daher seine unvergeßliche Freude, als das Berliner Schauspielhaus es so schön und so liebevoll einstudierte und sein lebensverzehrender Schmerz, als es die Presse so einmütig schmähte, daß es schon nach wenigen Tagen verschwand, ehe es seine Wirkung ganz hatte erproben können.

Ich wiederhole: nur die Masse ist heute ein fruchtbarer Humusboden für die Kunst. Alles, was über ihr liegt, ist öde, unfruchtbar und leer; Bürgertum ebenso sehr wie Rittertum, das Kapital

ebenso sehr wie der Apparat der Regierenden. Diese Schichten müssen erst abgetragen werden, ehe der Humus zutage tritt.

Der Einwand; ob denn nicht immer ein einzelner Künstler als Schöpfer eines jeden Werkes sichtbar sei, ist hinfällig. Auch die Schreibfeder ist sichtbarer als der diktierende Geist. Der Künstler ist gewiß das Werkzeug, das unmittelbar die Zeichen ausführt, stets daher in direkter Nähe des Werkes sichtbar, der Inhalt aber, der Geist, steht dahinter.

Denken wir nicht überhaupt bei allen diesen Fragen noch immer viel zu ausschließlich an das in sich geschlossene Bild, das im Museum oder in der Privatsammlung hängt? Wer zweifelt daran, daß dieses in der Tat in fast allen Fällen aus einem eng begrenzten Einzelwesen komme? Aber ist denn nicht das große namenlos wirkende Kunstwerk aller Ornamentik ein Beispiel größerer Kunst, das ohne das Kunstgefühl einer Masse überhaupt undenkbar wäre?

Wie leicht wirkt die heutige Künstlerpersönlichkeit gegenüber den uns leider nun fast ebenso wie Gott fremd gewordenen, märchenhaft-reichen Qualitäten der Masse! Die Masse ist heute der ausschließliche Born der Liebe und Güte. In der Masse ist die Verachtung aller Herrschaftsformen. Die Masse ist nicht deshalb einflußlos, gedrückt, arm und namenlos, weil sie das andere nicht kann! Diesen Standpunkt, alles nach dem „Können“ zu beurteilen, sollen wir uns in allen Dingen abgewöhnen. Die Masse will nicht anders sein! Sie verachtet die Herrschaftsformen zu sehr, um sie für sich begehren zu wollen. Sie hat Geduld, unendliche Geduld, mit der sie selbst die ungeheuerlichen Lasten des Krieges trug, um den Ungeschickten, die den Krieg wollten und ihn führten, aus Freundlichkeit selbst die Bürde abzunehmen. Und wenn es heute bei uns noch einigen Sinn gibt für Humor — wo anders finden wir ihn als bei der Masse?

DIE Quintessenz des bisher Gesagten werden viele meiner Leser zusammenfassen in die Frage: „also die Kunst dem Volke“?

Nein, diese beliebte Phrase ist genügend durch sich selbst blamiert. Ihre Voraussetzungen sind so kindlich falsch, daß es kaum noch der Mühe lohnt, sie zu widerlegen.

Die Kunst dem Volke!

Demnach wäre ja die Kunst etwas, was außerhalb des Volkes entstünde und das man so freundlich ist, in einer liebevollen, vorsichtigen Auswahl dem Volke — richtiger wäre zu sagen der Masse, denn der Ausdruck Volk ist in dieser Phrase schon in dem falschen Nebensinne mißbraucht — anzubieten aus Nächstenliebe. Denn auch das Volk will schließlich seinen Sonntag haben und zu einem Sonntag gehört ja schließlich auch ein bißchen Kunst.

Grundverkehrte, närrische Ansichten! Das was die Vertreter dieser Anschauung auf Spuren des Erzphraseures Bruno Wille „Kunst“ nennen, ist allerdings dem Volke meilenfern und fremd, und niemals würde es davon Notiz nehmen, wenn es nicht mit besonderem Aufwand dafür eingefangen würde. In Wahrheit ist diese Tendenz „Die Kunst dem Volke“, die auch über dem halb nüchternen, halb protzigen Gebäude der Berliner Freien Volksbühne steht, nur eine weitere Methode, die Volkseinheit zu sprengen, indem ein Teil des Volkes, ob er sich gleich dabei langweilt, bestimmt wird, die Kunst der besseren Gesellschaft als eine wichtige, allgemeine Angelegenheit zu nehmen, deren Kenntnis dann berechtigt, sich als „gebildetes Volk“ vom „ungebildeten Volke“ getrennt zu empfinden.

„Die Kunst dem Volke!“ — Also die Kunst ist zunächst außerhalb des Volkes? Bei wem? Bei der Gesellschaft?

Nun ist eines allerdings Tatsache: die Gesellschaft entfaltet seit langem schon eine ungemeine Fruchtbarkeit in Ölgemälden, Plastiken und Dichtungen, der das Volk — richtiger müßte es hier immer heißen: die Masse! — nichts Ähnliches gegenüber zu setzen hat. Dennoch aber ist es falsch, hieraus den Schluß zu ziehen, daß sich die Kunst bei der Gesellschaft aufhalte und für die Masse sozusagen keine Zeit habe. Denn von der gewaltigen Scheinproduktion der Gesellschaft bleibt nur ein äußerst kleiner

Bruchteil an echter Kunstproduktion übrig, ein Bestandteil, der nicht aus der Gesellschaft, sondern aus der Gegnerschaft zu ihr entsteht. Daumier, Millet, Meunier, van Gogh, Rousseau, Essig, Zille müssen immer wieder als Beispiele genannt werden. Das andere prunkt zwar mit Namen, Titeln und Preisen, ist aber im Grunde sehr schwach und würde sehr schnell in Vergessenheit geraten, wenn nicht ein außerkünstlerisches Interesse es hielte.

Unter welchem Gesichtspunkte wollte man wohl die Malereien selbst eines Leibl, Trübner, Schuch, Liebermann, Hagemeister *e tutti quanti* als Kunstwerke ausgeben?

Verlieren wir doch endlich einmal den Respekt vor dem, was die Gesellschaft mit ihren Organen Presse, Kritik und Klatsch als Kunst benennt, was die Staatsgalerien kaufen, die offiziellen Kunstausstellungen zeigen, die Salons für teures Geld verkaufen, die Zeitungen besprechen und rühmen. Sehen wir es ohne aufgenötigte Brille, ohne Bildung: es ist leerer, inhaltloser Aufwand geschickter Techniker.

Dem hat nun freilich die Masse nichts an die Seite zu stellen. Aber rechtfertigt das die Parole: Die Kunst dem Volke?

Trotz allem goldenen Reichtum der Gesellschaftskunst ist und bleibt der Träger der Kunst das Volk, und selbst die gegenwärtige Stummheit der Masse wird nur sehr scheinbar von der Vielstimmigkeit der Gesellschaft übertönt. Zudem aber ist die Masse gar nicht so stumm, wie sie unseren Ohren scheint. Wir sind nur zu träge und ungeschickt, um ihren vollen Klang zu vernehmen. Sie bringen uns ihre Produkte nicht in das Haus, nur gelegentlich treffen wir auf eine Probe aus der Produktion der Masse. Aber wenn, um ein Beispiel zu geben, das Hindenburgbild eines unbekanntes kranken Soldaten, eines Arbeiters, alle sonstigen Hindenburgs preisgekrönter Akademiker zu wesenlosem Scheine macht, so erhält man wohl schon einen flüchtigen Begriff von der Kraft, die in der Kunst der namenlose Masse steckt.

„Die Kunst dem Volke.“

Wir wollen diese sinnlose Phrase umkehren: der Kunst das Volk! Denn das Volk und in seiner Vertretung heute die Masse

ist der Boden der Kunst und das, was wir uns angewöhnt haben, „Kunst“ zu nennen, kann nur wahre Kunst werden, wenn es den richtigen tragenden Boden bekommt: der Kunst das Volk!

Nicht empfangen soll das Volk, sondern es muß geben. Oder richtiger ausgedrückt: die Kunst ist unser, wenn es uns gelingt, das Volk wieder produktiv zu machen und zunächst die Masse!

Der Einwand, den man machen wird, läßt sich nicht schwer erraten: was, wird man fragen, sei wohl von der Masse für eine Kunst zu erwarten, da die Erfahrung doch lehre, daß diese Masse die schundigsten Kinos fülle, die trivialsten, geschmacklosesten Gassenhauer mit Wonne singe, die ödesten Ansichtskarten kaufe und schicke. Freilich ist es so, und freilich ist das sehr traurig. Aber machen wir uns nur erst einmal frei von dem dummen Respekt vor der etepeteten Geschmackskunst unserer Gesellschaft, so müssen wir sagen, daß die eine Kunst der anderen wert ist, daß aber die Kunst, die wir ersehnen, immer noch eher kommen wird aus dem Instinkt der Masse für das Lebendige, Packende, Derbe und Ereignisreiche, sagen wir eines erfolgreichen Films — die Liebesdramen der Salonvirtuosinnen haben bei der Masse niemals Erfolg, nur bei den Halbgebildeten! — als aus der müden, geistreichen Schläfrigkeit eines gefeierten Schnitzler oder Hofmannsthal.

Von diesen aus führt kein Weg zur Kunst, nimmer und niemals, so wenig wie von den Künstlerentwürfen unserer Wohneinrichtungen, von den Aufführungen der Volksbühnen und all den Kunstreinigungs- und Kunstsanitätsvorkehrungen. Wohl aber ist es möglich, von dem aus zur Kunst zu gelangen, was der gebildete Bürger, Abonnent des „Kunstwart“, Mitglied des DWB, mit Naserümpfen und in der Sicherheit seines guten Geschmacks den Kitsch nennt.

Das, was die Gesellschaft heute Kunst nennt, ist nichts als eine Summe von Negationen. Ihr oberstes Gesetz heißt Vermeiden. Hier kann eine Steigerung nur stattfinden, indem noch immer mehr vermieden wird, solange, bis überhaupt nur noch ein nacktes Nichts

übrig bleibt. Wenn aber die Verwirklichung des Ideals an etwas Positives anknüpfen muß, kann sie das nur, indem sie zunächst den Kitsch bejaht.

Wir dürfen uns also vor dem sogenannten Kitsch nicht ängstigen. Kitsch ist die Produktion einer Masse, auf der der Druck der gebildeten Gesellschaft und ihrer Kunst lastet. Sobald dieser Druck verschwindet, wird die Produktion der Masse Licht und Luft erhalten, Reinheit und Mut, und wird dann zu dem hinführen, was wir uns gewöhnt haben, Volkskunst zu nennen.

Die Volkskunst zu erwecken, ist also unser nächstes großes Ziel, aber freilich nicht unser Endziel. Dieses ist und bleibt die Kunst.

Was bezeichnen wir als Volkskunst?

Die Bezeichnung einer bestimmten künstlerischen Produktion als Volkskunst geht aus von der Vorstellung, als gäbe es in einer Art von Parallelschaltung in jedem Kunstkreise zwei Äußerungsformen: die hohe wahre Kunst und die Volkskunst. Frühere Kunstbetrachtung dachte bei allen Kunstuntersuchungen stets nur an die hohe Kunst, neuerdings hat man sich herbeigelassen, auch der Volkskunst ein gewisses freundliches Interesse zu bezeugen. Man sieht in ihr einen interessanten Nebenzweig, den man besonders, wenn man Sinn für Humor hat, freiwilligen und unfreiwilligen, wohl gelten lassen kann... als die Kunst der Ungelernten. Nur dort, wo es sich um Trachten, Schmuckstücke oder Geräte handelt, bringt man der Volkskunst aus ethnographischen, nicht aus künstlerischen Gründen, eine ernstere Teilnahme entgegen.

Diese Auffassung der Volkskunst ist nun von Grund aus falsch!

In durchaus produktiven Epochen... für Europa kommt immer wieder in erster Linie die Gotik in Betracht, bedingungsweise auch die Zeit des Barock und des Rokoko... ist eine Trennung in hohe und niedere Kunst ganz undenkbar. Auf den Orient übertragen würde der Gedanke geradezu lächerlich wirken. Es gibt nur eine Kunst und diese eine Kunst ist eine Einheit, so wie ihr Träger, das Volk, als Ganzes eine Einheit ist. Wie sich aber in matten Zeiten die Einheit des Volksganzen spaltet, weil zerstörende,

trennende, unreine Kräfte an der Arbeit sind, sich spaltet in die obere Gesellschaft und in das Volk im engeren, falschen Sinn, so spaltet sich in notwendigem Zusammenhange die Kunst in eine Gesellschaftskunst und in eine Volkskunst. Während aber die bisherige Anschauung in der Gesellschaftskunst die eigentliche berufene Fortsetzung der ursprünglich einheitlichen Kunst sah, sehen wir in ihr nur eine Entartung, aus der nur hin und wieder trotz aller Hindernisse ein einsamer Künstler — daher die notwendige schicksalshafte Tragik fast aller wahren Künstler in der neueren Zeit! — herauswächst, und sehen wir in der Volkskunst... es bleibt nichts anderes übrig, als diesen an sich schiefen Ausdruck weiter zu verwenden!... die unterirdische, halb heimliche, aber echte Fortsetzung der Kunst!

In Europa scheint mir die Volkskunst schon dadurch in ihrer größeren Echtheit charakterisiert, daß sie sich entgegen der Gesellschaftskunst freier gehalten hat von der Tyrannei des klassischen Ideals.

Den Zustand der ursprünglich einheitlichen Kunst finden wir in Europa heute nirgends mehr. Eine relativ blühende Volkskunst unter und neben der hohen Kunst finden wir wohl nur noch in den slawischen Ländern, namentlich in Rußland, vielleicht in einigem Grade auch noch in Spanien. In allen anderen Ländern, vornehmlich aber in Deutschland, finden wir kaum noch einen letzten Rest von Volkskunst. Seit einigen Dezennien ist sie derart geschwächt, daß sie als ausgestorben angesehen werden muß. Es gibt bei uns nur noch scheue Zeichen einer Kunst der Masse... und die Anfänge der neuen Kunst.

UND diese neue Kunst... was ist sie?

Gehört sie als eine neue Mode zur Kunst der besseren Gesellschaft, so wie der Impressionismus eines Liebermann oder Slevogt, den sie abgelöst hat? Tritt sie an dessen Stelle?

Das kann sie nur, wenn sie ihren ursprünglichen reinen Sinn aufgibt. Vom Beginn an stand die neue Kunst in schärfster Feindschaft zur impressionistischen Salonkunst, nicht aus dem Grunde,

daß sie deren Platz in der Gesellschaft einnehmen wollte, sondern weil sie in der bloßen Existenz dieser Gesellschaftskunst eine Verfälschung der Kunst erkannte! Vom Beginn an hatte die neue Kunst — und daher ihre so heftige Befehdung durch die Organe der bürgerlichen und besseren Gesellschaft! — den Trieb, die „feine“ Kunst zu untergraben und den Anschluß zu suchen an das Volk. Ihre Kraft kam ihr nicht vom Individualismus verfeinerter Eindrucksleute, sondern von einem nach Ausdruck strebenden Mitteilungswillen, der sich seinem Wesen nach an alle wendet, kam von der ursprünglichen Stärke des erlebenden Volkes... soweit das noch vorhanden war. Jedenfalls: die Tendenz der neuen Kunst war, die Einheit mit dem verlorenen Ganzen wiederherzustellen. Daher die Liebe, die sie den Resten noch vorhandener lebendiger Volkskunst entgegenbrachte. Nicht an den Komplizierten wendete sie sich, sondern an den Einfachen. Nicht gesellschaftlich war sie, sondern kameradschaftlich. Und wenn die Interessen der Kunsthändler sich der neuen Kunst mehr und mehr bemächtigen und sie als Verkaufs- und Reklameobjekt dem Kapital mundgerecht machen — wenn etwa Herr Wauer den Lesern der Ullsteinschen „Dame“ im Auftrage seines Chefs Marc Chagall vorstellt... so ist das ein höchst bedauerlicher und trauriger Vorgang. Denn vom entgegengesetzten Pole her kam die neue Kunst, von der Kraft des Volkes. Das beweisen van Gogh, Henri Rousseau, Franz Marc und vor allen Marc Chagall. In seinen Bildern geschieht das Wunder, daß die reichsten Schätze ursprünglicher reiner Schöpfungskraft eines Volkes wieder aufbrechen.

Es ist die Bestimmung der neuen Kunst, daß sie das Volk zu dem Tage führe, an dem das Vertrauen in seine eigene Schöpfungskraft wieder erwacht. Die Gesellschaft hat natürlich ein Interesse daran, diesen ursprünglichen Sinn der neuen Kunst zu verdunkeln. Sie versucht sie, wenn es schon nicht anders geht, einzufangen unter ihre Ausstattungsmittel und Sehenswürdigkeiten. Aber die Künstler sollten mißtrauisch sein. Sie verlieren das beste ihrer Kraft, wenn sie sich von geschickten Händlern zu

Dienern einer neuen Geschmacksmode machen lassen. Leider zeigen gewisse Lyriker dazu heute eine schon recht bedenkliche Neigung.

Aber wo, so wird man natürlich fragen, wo sind denn auch nur die leisesten Andeutungen eines Beweises, daß das Volk, die Masse, im Expressionismus und Kubismus sein eigenes Empfinden und Wollen erkennt? Ist denn nicht gerade die Masse der lachlustigste Verspotter des Neuen?

Ich glaube nicht. Ich glaube, die Lachlustigsten waren dieselben Herren und Damen, die jetzt den Futurismus so schick und interessant finden. Aber selbst wenn die Masse zunächst lachte... was würde das anderes beweisen, als daß sie durch die glorreiche Tätigkeit der Leute, die die Kunst dem Volke gebracht haben, glücklich schon ganz unsicher und instinktlos gemacht wäre?

Um es zu wiederholen: es ist unsinnig, die sogenannte hohe Kunst in ausgewählten Proben dem Volke vor Augen zu stellen. Worauf es ankommt ist: das Volk wieder produktiv zu machen!

BISHER hat Eure populäre Arbeit nur erreicht, das Volk unsicher und müde zu machen. Wenn das die Kunst ist, was man ihm Sonntags vorführt, so kann es sich freilich kaum noch getrauen, dem eigenen ursprünglichen Formungstrieb zu folgen. Die Geschickteren wagen es dann höchstens, das Gezeigte nachzuahmen, und in der Tat ist ja das Kennzeichen aller heutigen Arbeiterkunst die Nachahmung — in der Lyrik genau so wie in der bildenden Kunst.

Diesen Zustand müssen wir aber überwinden. Es ist das Wichtigste, daß wir der Masse zunächst wieder das Vertrauen geben, daß es nicht nötig habe, die Kunst der Gesellschaft nachzuahmen, daß es ein unbedingtes Recht habe, seinem eigenen Formenwillen zu folgen, ja daß es mit ihm etwas unvergleichlich Besseres, Schöneres und Wertvolleres produziere, als die langweiligen Ausdruckslosigkeiten der Professoren und gelehrten Akademiker. Respektlosigkeit gegen alle offiziellen Ausstellungen und Sammlungen,

gegen alle Klassik und Humanistik, alle Sonntagnachmittag-Vorstellungen und Volksbühnenprogramme sollte man zunächst wachrufen. Denn die in diesen zutage tretende Art von „Bildung“ ist es, die wie eine schwere lastende Fessel auf die Produktionslust des Volkes drückt.

Der Kampf gegen die Bildung der Gymnasiokratie ist ein Kampf, den der Futurist und das Volk gemeinsam auskämpfen können und müssen. Der Futurist muß ihn führen, weil alles Abgeleitete der Feind seiner Kunst ist — das Volk, weil es selbst bilden will, die offizielle Schichtung der Bildung es aber daran hindert. Schon aus diesem Grunde gehören der Futurismus und das Volk zusammen.

Bedarf es eines Beweises für die lähmende Macht der Bildung?
Auf Schritt und Tritt stoßen wir auf Beweise.

Der Oranienburger Schützenverein baut sich ein Schützenhaus. Eine wundervolle Aufgabe. Muß da nicht etwas Lustiges, Frisches, Ursprüngliches entstehen?

Er beauftragt einen Maurermeister, der wahrscheinlich Mitglied ist, mit dem Entwurf, und dieser Entwurf ergibt eine nüchterne Scheune, deren Festsaal wir uns genauer betrachten wollen.

Ich spreche nicht einmal davon, daß der Saal von häßlichen, fast gemeinen Proportionen ist. Aber könnte er nicht wenigstens in der Dekoration originell, fröhlich, schneidig und, wenn selbst nicht einmal das, könnte er nicht wenigstens waidmännisch-selbstbewußt, voller Anspielungen und beziehungsreicher Embleme sein? Statt dessen finden wir an Motiven der Ausstattung: die abgeleiteten Formen des Klassizismus, auf eiserne Stehbierhallensäulen übertragen, den üblichen vergoldet barock-mageren Kronleuchter; zu beiden Seiten der Bühne (mit gemaltem Stoffvorhang in schwungvoll rauschenden Falten) in Nischen die beiden Musen des Trauerspiels und der Komödie und schließlich auf den aufgestellten Wappenfahnen die Ochsenköpfe, Rauten, Zacken, Kronen, Löwenschwänze, Helmbüsche, Hirschgeweihe und Türme der sämtlichen deutschen Vaterländer bis auf das Fürstentum von Thurn und Taxis. Kurz, man findet in diesem Raum, der biedereren,

fröhlichen Bürgersleuten zur Versammlung dient, zu Volksfesten und Ballvergnügungen, so ziemlich alles an Bildungsschätzen vertreten, aber nicht das Allergeringste, was zu der Bestimmung, die die Bauherren dem Saale doch zugedacht hatten, auch nur die allergeringste Verbindung hätte. Die „Bildung“ hat wieder mal das Konzept verdorben. Die Bildung hat den Beteiligten den Mut genommen, etwas Kräftiges, Beziehungsreiches, Naheliegenderes zu machen. Oder treiben etwa die Oranienburger Schützen, wenn sie auf ihren schönen Schießplätzen bei Schmachtenhagen sind, Genealogie des deutschen Adels, Mythologie des griechischen Olympos und lateinische Grammatik?

Wir müssen das Volk bestimmen, seine Aufgaben selbst wieder in die Hand zu nehmen und ihm ständig die Beispiele vor Augen halten, die aus früherer Zeit seine angeborene Kraft beweisen. Daß wir dabei in den banalen Fehler der Heimatkünstelei verfallen, ist doch wohl nicht zu befürchten. Denn auch die Heimatkünstelei ist nur eine Bevormundung durch Gebildete, also das Gegenteil von dem, was wir wollen.

INWIEWEIT unser Wollen auch in das Gebiet der Politik eingreift, sei hier kurz angedeutet!

Man verteidigt die kapitalistischen, verfassungsmäßigen und gesellschaftlichen Ungleichheiten in unserem Staate nicht selten mit der Konstatierung, daß nun die Menschen einmal von Natur verschieden seien.

Gewiß! freilich sind die Menschen von Natur verschieden. Aber diese Naturverschiedenheiten haben gar nichts zu tun mit den zu bekämpfenden kapitalistisch-gesellschaftlichen Verschiedenheiten. Es ist doch vielmehr eine einfache Logik, daß jene Naturverschiedenheiten, die selbstverständlich vorhanden sind und deren Konsequenzen nicht durch irgendein Schema künstlich aufgehoben werden können oder sollen, am klarsten zum Ausdruck kommen, wenn man die verschieden starken Kräfte zu Beginn unter den gleichen Verhältnissen sich auswirken läßt, so wie man die von Natur verschieden schnellen Rennpferde dadurch prüft,

daß man sie zunächst peinlich genau in eine gleiche Reihe stellt und sogar durch Gewichtszulagen, gewisse Doppings usw. eine allermöglichste Gleichheit der Bedingungen herstellt!

Die modernen Herrenmenschen und Verächter der Masse, denen sich leider auch Jacob von Uexküll mit einem bedauerlichen Aufsätze in der „Deutschen Rundschau“ beigesellt hat, würden vergleichsweise vorschlagen, die Rennpferde, da ihre Schnelligkeit doch nun einmal von Natur verschieden sei, von dort abrennen zu lassen, wo sie durch irgendeinen Zufall eben einmal stehen. Der lahmste Krüppel soll noch immer die Staatskarosse ziehen, wenn sein Urgroßvater einmal ein strammer Hengst war.

Im Ernst: man kann die Menschen nicht gleich machen, wohl aber die Bedingungen ihrer Arbeit. Darauf kommt es an und alles andere ist unbewußte Verlogenheit!

FASSEN wir nun einmal unsere Bestrebungen zusammen, so lautet das Hauptwort: Schaffung eines einheitlich empfindenden Volkes.

Ehe wir diese Einheit nicht wieder haben, wie sie zuletzt in der Gotik für uns bestand, haben wir keine Kunst, die wir mit einem höheren Rechte als dem des schlechten Sprachgebrauchs so nennen dürften. Der Stamm aber, aus dem die Einheit sich entfaltet, kann nach unserer Überzeugung nur die Masse sein.

Wer kennt die Masse? Wenige, furchtbar wenige kennen sie. Die meisten wollen sie nicht kennen, wenden sich mit einem Gefühl leichten Ekels von ihr ab. In der Masse vermuten sie Rohheit... es ist aber nur Fehlen der „Feinheit“, vermuten sie Schmutz... es ist aber nur Fehlen der „Bildung“... vermuten sie Haß... es ist aber nur Fremdheit. Allerdings hat auch die Masse sich nicht völlig den korrumpierenden Einflüssen entziehen können, dennoch aber ist sie der eigentlich wertvolle Bestandteil. In ihr ist der Geist der Nähe, von welchem wir sprachen, ist unter der Hülle der Härte, der Glaubenslosigkeit der Rest wahrer Nächstenliebe, ist Hilfsbereitschaft ohne Sentimentalität, ist Liebe zu den Tieren und ist Humor.

Wundert Ihr Euch über religiösen und politischen Zynismus? Wer hat denn das Empfinden der Masse zum Zynismus gedrängt? Hat sie nicht recht, wenn sie, die Masse der Besitzlosen, für welche Jesus Christus gelehrt hat, „seine“ Kirche mit Widerwillen und Verachtung betrachtet, die seine Lehre zum Diener des Mammonismus erniedrigt hat?

„Die Masse glaubt an nichts!“

Ja, habt Ihr denn der Masse irgendeinen Glauben gelassen? Für Euch ist das Glauben eine wenig kostende Konvention, die Ihr mitmacht. Euer Leben wird wenig dadurch berührt, ob Ihr dies oder jenes glaubt. Für die Masse aber ist Glauben eine Lebens- und Existenzfrage. Deshalb prüft die Masse mit scharfen Blicken, und wer will behaupten, sie irre aus Bosheit, wenn sie allüberall bei den Predigern des Glaubens nur Eigennutz und Politik findet?

Die Masse spürt, daß Ihr kein Vertrauen zu ihr habt — und da wundert Ihr Euch über die unverhohlene Abneigung der Masse gegen Euch?

„Die Masse ist im Materiellen versunken, schmäht alles Geistige!“

Ja, habt Ihr ihr denn das Geistige gegeben? Ich meine nicht die abgelegten Reste Eurer Bildung, ich meine das höchste geistige Gut: Vertrauen!

Von der Masse her muß der Prozeß der Rückgewinnung unserer Volkseinheit ausgehen. Das ist unzweifelhaft! Eine Erneuerung kann stets nur von Grund aus beginnen mit dem Unverbrauchten. Um diesen Prozeß zu fördern, können die Künste, die ja von der gewonnenen Einheit den größten ideellen Nutzen haben werden, wesentlich beitragen, besonders auch die Lyrik, die hier wohl an ihrem Platze sein könnte. Aber nicht allein die Lyrik, sondern alle Künste sind berufen, hier ihr Wesen auszuwirken.

Wundern wir uns, wenn die Masse die Kunst verlacht?

Ja, hat sich denn in Europa schon irgendeine Kunst außer der gotischen an die Masse als an ihr nächstes und erstes Publikum gewendet? Recht hat die Masse, wenn sie die heutige Kunst abschüttelt, denn sie fühlt mit der ungeheuren Sicherheit des Instink-

tes, der sie auszeichnet, daß diese Kunst in den Salons heimisch ist und zu ihr nur kommt aus mitleidiger Phraseologie.

Mit dem Expressionismus und Kubismus aber sollte es anders sein. Wenn er mit der Tradition bricht auch in seiner Stellung zur Gesellschaft, so wird die Welt das Wunder erleben, daß die Masse die Kunst trägt und allmählich selbst wieder blüht. Das wäre der Beginn einer neuen Volkskunst.

VIEL wichtiger für unsere Kultur als die Erforschung der deutschen Altertümer und der Dürerzeichnungen wäre es, die letzten noch glimmenden Funken der erloschenen Volkskunst aufzustöbern und sie zu neuer Glut anzufachen. Und wo wären derartige Funken am Ende noch aufzuspüren?

Selbst dort, wo scheinbar schon alles verloren ist, in dem Chaos der Großstadt, kann man noch hier und da Bestätigungen der ursprünglichen Formenlust des Volkes, der Masse, entdecken... z. B. in den Laubenkolonien vor den Toren. Auch hier hat freilich die wie Mehltau wirkende Ängstlichkeit vor allem Ursprünglichen Schaden genug angerichtet, doch findet man nicht allzu selten noch Lauben, die eine herzhaft, kernige Formenlust verraten — mit einem zierlichen Spiel von sich kreuzendem Lattenwerk, mit kräftigen unerschrockenen Farben, mit hell sich absetzenden schmucken Kurven und reichen Borten, mit kühn, originell und ausdrucksvoll geschwungenen Türmchen, Fialen und Giebelchen. Blumentöpfe und Blumenampeln sind hingestellt und aufgehängt, der Name ist mit Selbstbewußtsein in herben Schnörkeln aufgemalt und die manchmal reizend lebendige Silhouette wird von einer Fahne überwimpelt.

Ich weiß, daß der Gebildete über solche Gebilde die klassische Nase rümpft. Er möchte gerne auch die unschuldigen Lauben nach der modernen Sachlichkeitsschablone des Herrn Professor Peter Behrens haben. Allenfalls nimmt er sie als Berliner Kaulauer lächelnd und volksfreundlich hin. Aber die Wahrheit will, daß in den nicht eben übertrieben häufigen Lauben dieser Art ein großer Wert für unsere neue Kunst steckt.

Die Leute, die sich solche Lauben bauen, die würden gerne auch dauernd in Häusern wohnen, die fröhlich und voller Farbe sind. Von diesen Lauben, die ja nur leider viel zu selten geworden sind, ist nur ein Schritt zu den Resten alter bunt bemalter Häuser in Dörfern und in kleinen Städten selbst unserer Mark — wie z. B. in Brandenburg oder Oranienburg. Solche Leute gehören zu denen, die froh sind, wenn wie in Falkenberg bei Grünau oder in Hopfengarten bei Magdeburg ein Architekt wie Bruno Taut der kräftigen Farbe in der Architektur wieder zu ihrem Rechte verhilft.

Die Farbe!

Was den heutigen gebildeten Kunstspießer vornehmlich kennzeichnet, ist ja seine Furcht vor der Farbe! Farbe ist nicht „fein“. Fein ist perlgrau oder weiß. Blau ist ordinär, rot ist aufdringlich, grün ist kraß . . . , die Farblosigkeit ist das Kennzeichen der Bildung, weiß gleich der Farbe europäischer Haut! Auf farbige Kunst, farbige Architektur, sieht der Kulturmensch unserer Zone herab wie auf farbige Leiber — mit einer Art von Grauen.

Und woher diese Angst vor der Farbe?

Der Spießer ahnt in der Farbe das Elementare, Unmittelbare, Hüllenlose. Jeder reine Farbenklang ist ein Ton aus dem Universum, etwas Letztes, Entscheidendes — etwas, das uns selbst vor klare Entscheidungen stellt. Es ist daher ein Irrtum, wenn manche Kunstphilologen meinen, es komme dem Drange nach immer höherer Intensität der Farbe in der neuen Kunst kein eigener Wert zu, keine innere Notwendigkeit. Das tut es doch! Eben weil die Farbe Bote letzter kosmischer Dinge ist, von innerer, unendlich reicher, zwischen süßester Zartheit und grau-samster Wildheit sich spannender Kraft.

Wenn man wissen will, wie der Europäer zu den letzten Dingen steht, so braucht man nur seine weißlackierten Stehkragenbauten in den Tropen mit den herrlichen Häusern der Eingeborenen zu vergleichen.

Aber kehren wir zu unserem Laubenkolonisten zurück.

Die Leute, die sich eine phantastisch-schöne Laube bauen und

schmücken, sind Bastler-Menschen. Menschen, die am Besonderen Freude haben, am Neuen und Überraschenden. Diese Leute sind für alles zu haben, was nicht langweilig und absichtlich ist. Sie haben Hunger nach neuen Ideen und gehören sicher nicht zu den Abonnenten der Volksbühnen!

An diese Menschen gilt es für uns, heranzukommen, mit ihnen den Bund zu schließen — und Ideen wie die Glasarchitektur und die Stadtkrone werden von ihnen mühelos verstanden werden. Alles das, was von den oberen Zehntausend, für die nach altem falschen Aberglauben die Kunst gemacht werde, nur Widerstand, Hohn und Kälte erfährt, kann von den Formlustigen aus der Masse Beifall und Förderung erwarten.

Aber die Kunst muß nur erst einmal die Frontveränderung vornehmen. Es ist bestimmt nicht schwer, diese Leute durch das Vorbild Marc Chagalls anzuspornen, mehr und mehr selbst zu arbeiten, den Quellen der eigenen Produktionskraft zu vertrauen. Das könnte der Anfang der neuen Volkskunst werden, und ehe wir nicht diese haben, ist alle Arbeit, zu einer einheitlichen Volkskultur, aus der dann erst die Kunst wunderbar erblühen könnte, zu gelangen, vergeblich.

Daß es aber hierzu komme, kann auch die heutige Baukunst ihr reichlich Teil beitragen, wenn sie bei allen Bauten für die Masse, z. B. den Volksschulen, den Richtsatz befolgt: alles zu vermeiden, was von neuem der Masse die Tyrannei der gebildeten, fremden, angefühlten Formen auferlegt, sie einschüchtert und mutlos macht und alles zu versuchen, daß das Ganze und jeder Teil einem Jeden, der sich im Hause aufhält, Freude mache, ihn, statt ihn zu bedrücken, erheitert und ihn lockt, aus sich herauszugehen, kurz, daß ein solches Haus eine Heimat werde für den schöpferischen, unbefangenen Sinn. Daß nun dieses Ziel nicht erreicht wird durch eine Kombination von Protzentum und Märchenabend am Kamin, wie sie die neueren Charlottenburger Volksschulen darstellen, ist wohl selbstverständlich.

Daß eine Folge der von uns vertretenen Tendenzen die Primitivität der neuen Kunst wäre, trifft zu. Wenn aber der Bürger die

Primitivität für einen Mangel der Kunst hält, halten wir sie für einen großen riesenhaften Fortschritt! Denn gleich wie sich die gebildete, klassisch reiche Kunst des Bürgers verträgt mit entsetzlicher Kahlheit und Nüchternheit, so verträgt sich unsere Primitivität aufs beste mit ursprünglicher Farbigeit, Ausdruckskraft und Schönheit, den herrlichen Eigenschaften jeder wahren Volkskunst, die ja unser nächstes Ziel ist und bleibt.

SIND wir aus der Tiefe unserer jetzigen baren Kulturlosigkeit so weit aufwärtsgeschritten, daß wir wieder den festen Boden einer gemeinsamen, einheitlichen Volkskunst unter den Füßen haben, dann erst wird die Architektur die Möglichkeit haben, das Große, Unvergängliche zu schaffen.

Warum denn entsteht heute kein Werk wie der Straßburger Münster? Sind wir weniger kühn im Technischen? Geringer an Ehrgeiz? Armer an Mitteln? Schwächer im Können? — Keineswegs! Es entsteht nicht, weil keine Volkseinheit da ist, die ihn will!

Diese Volkseinheit ist die *conditio sine qua non*. Sie muß uns wiederkommen.

Wir haben gesagt, was die Künste tun können, um zum Ziele mitzuhelfen. Es ist nicht wenig! Aber die Hauptsache liegt zunächst noch außerhalb der Kunst. Wir haben keine Volkseinheit, weil wir keinen Glauben haben.

Es ist ja doch wohl klar, daß es nur etwas Geistiges sein kann, was eine Menge zur Einheit bindet. Etwas Materielles ist außerstande, es zu tun. Und wenn wir dem Geistigen diese Aufgabe zuweisen, müssen wir auch dieses mit dem Vorbehalt tun, daß nicht der Menscheng Geist von uns gemeint sei. Was wir im allgemeinen in der Menschensphäre Geist nennen, ist, wie wir ja schon im ersten Teile ausgeführt haben, etwas meist Analytisches. Was wir aber brauchen, ist synthetischer Geist, Weltengeist, transzendenter Geist, und seinen Besitz nennen wir Glaube!

Gemeinsamkeit des Glaubens heißt nicht Schwören auf ein gleiches Bekenntnis. Wie ein Glauben möglich ist jenseits aller

Konfessionen, lehrt Paul Scheerbart. Gemeinsamkeit des Glaubens vermag brüderlich zu umfassen dicht beieinander und ununterschieden Christen, Mohamedaner, Buddhisten, Konfuzianer, Monotheisten und Polytheisten. Kein Glaube schließt den anderen aus. Gottes Erscheinen ist in allen Kirchen möglich — und ist an keine gebunden. Keine Glaubensform bringt sich mit Gott zur Deckung. Eine jede faßt sein unendliches Wesen von einer anderen Seite. Sie alle zusammen mit allen, die noch kommen, und allen, die einst waren, sind vielleicht zusammen sein Bild, so wie alle Regenbogenfarben zusammen das Sonnenlicht ergeben. Aber soweit ist Gott in allen faßbar, daß der Bekenner einer jeden vermag, ihn zu schauen.

Das bedeutet für uns: die uns gewordene Lehre Christi dürfen wir als eine Form erkennen, die rein ist und uns ein reines Verhalten zu Gott ermöglicht. Es liegt an uns, die Form zu füllen. Nach einer anderen, besseren Form Ausschau zu halten, scheint uns eine weniger wichtige Aufgabe zu sein! Erkenne dich selbst!

Die Frage der „Kirche“ steht viel tiefer.

Sicherlich ist der ideale Zustand jener, daß aller Menschen reine Religiosität die Existenz jeder Kirche überflüssig macht. Aber bis zur Erreichung dieses Zieles kann die Kirche einen außerordentlich großen Wert als Trägerin einer einheitlichen Empfindung, als Hüterin eines allgemein angenommenen Kults und Symbols innehaben. Sie muß ihn nicht haben, meist hat sie ihn nicht. Aber es hat Zeiten gegeben, wo sie ihn hatte — im frühen Christentum und in der gotischen Zeit. Heute hat sie ihn nicht, was sich in der abstoßenden Pharisäergotik aller modernen Kirchenbauten deutlich genug ausdrückt. Die heutige Kirche, die sich ganz zu Unrecht als Inhaberin einer alleinseligmachenden Glaubenslehre ansieht, fügt dem Glauben mehr Schaden als Nutzen zu. Denn wenn sich heute die breite Masse mit einer gewissen Herausforderung als glaubenslos hinstellt, so hat in der Hauptsache die Kirche daran die Schuld. Allzu klar erkennt jeder Besitzlose, daß die heutige Kirche ein Instrument des Staates geworden ist, bereit, jede Politik dieses Staates als mit der Lehre Christi vereinbar, ja schließlich als von

ihr gefordert, zu vertreten. Zu zählen sind ja doch die Geistlichen, die jemals ihr Gewissen dem Machtanspruch des Staates entgegengesetzt hätten. Mit Erbitterung erfüllt es daher die Masse, daß eine Lehre, die ursprünglich keinem Menschenkreise so schön und hell erklang, wie den Mühseligen und Beladenen, von ihren Vertretern gegen die Armen und Besitzlosen ausgenutzt wird. Es ist nicht wahr, daß ein blinder Haß die Masse gegen alles Geistlich-Kirchliche an sich beseelt. Sobald die Masse nur das Gefühl hat, einem tätigen Christen, keinem Schwätzer, einem Helfer, keinem Angestellten, einem Gewissen, keinem Gewinner gegenüberzustehen, achtet sie den reinen Bekenner. Aber wer ehrlich ist, muß zugeben, daß es leider nicht genügend viele solcher Bekenner gibt, um das nur zu berechnete Urteil der Masse, die sich so heftig gegen die heutige Kirche wendet, in anderer Richtung zu beeinflussen.

Alles in allem: die Masse ist kirchenfeindlich nicht aus einem Mangel an Gesinnung heraus, sondern aus einem Plus an Gesinnung, weil sie klar empfindet, daß die heutige Kirche den Ansprüchen, die die Masse an den Ernst, die Reinheit und Strenge einer geistigen Führerschaft stellt, nicht gewachsen ist. Es ist falsch, die Schuld immer nur bei der Masse zu suchen. Wenn die Kirche zusammenkommen will mit der Masse, so helfe sie der Masse, d. h. sie ändere ihre starre beamtenhafte Haltung, die in Verbindung mit den so peinlich akkuraten Steueransprüchen der Kirche (namentlich bei Bestattungen) die Masse so sehr erbittert. Dann kann sie wieder ein Werkzeug werden der Einigung im Geistigen.

Ein Werkzeug, nicht das Ziel, nicht die Erfüllung. Aber wir werden dieses Werkzeuges doch kaum ganz entraten können.

GESETZT den Fall, daß die Kirche, von einem neuen christlichen Bekennergeist erfüllt, wieder eine gefühlsmäßige Bindung großer Massen geschaffen habe, so wäre für die Wiederkehr der Kunst ein unendlich großer Schritt getan. Dann nämlich wäre zum ersten Male wieder eine große, von der Allgemeinheit getragene Aufgabe möglich, der Bau eines Gotteshauses... nicht als

einer bürokratischen Zweiturfassade, sondern als Form einer ungeheuren, viele Menschen umfassenden Empfindung. Und da zu gleicher Zeit, als die Stellung dieser Aufgabe denkbar geworden wäre, nicht zuletzt durch die Arbeit einer Geistlichkeit, die ihren wahren Beruf erkannt hätte, die drückende Last der Gymnasio-kratie, die auf den Massen lastet, dieser mehr und mehr ge- nommen wäre, sie also wieder schaffensfroh und produktiv sich selbst empfinden könnte, so fiel die Stellung der neuen Auf- gabe vielleicht schon mit der Wiedergewinnung alter Volkskunst- triebe in Eines zusammen. Eines würde dem anderen Nah- rung geben, um zum ersten Male nach langer Zeit einen Bau zu ermöglichen, der über den Menschen steht, sie wie ein Magnet aufwärts zieht und selbst wieder beiträgt, die große Mensch- heitsform zu errichten. Da könnte also wieder der Architekt als der Vertrauensmann Ungezählter bauen, nicht mehr mit der Reißfeder auf Papier, sondern aus den Mauern, die eine mit- arbeitende Masse aufführt, schichtet und schmückt, und in den wachsenden Bau stellen sich die Plastiker ein und die Maler, und auch diese lernen zuerst wieder den Zustand kennen, den seit Grünewald kein deutscher Künstler mehr gekannt hat: frei zu sein von dem furchtbaren Zwang, etwas erfinden zu müssen. Nicht mehr Erfindung heißt es jetzt, sondern Empfindung, nicht mehr Problem und Motiv, sondern Ausdruck und Mitteilung.

Alles hat in dem neuen, großen, von Jahr zu Jahr wachsenden Werke Raum: die süße Lyrik — Weihrauch im Innern, an Tagen des Festes durch die Hallen und Kapellen wallend, un- endlich zartes Mutterglück in den Altarbildern, köstliche, innige Gesichter von Jungfrauen, die Portal und Tympanon zieren, Lie- der, die klingen, anschwellen und verhallen, und das helle strö- mende Himmelslicht, das durch bunte, gläubig glühende Scheiben um die steinernen Formen spielt, und von hier aus bis zu der gesteigerten Architektonik der Formen, in denen alles Irdische schweigt und nichts ist, als die stumme, verhaltene Weltenan- dacht von Tausenden von Menschen, die, einer gleich dem an- deren, ein Gefühl der letzten Hingabe an das Höchste vereint.

Also eine Kopie der Gotik?

Lächerliche Frage. Kunst ist immer eine, stets sich gleiche, ist weder gotisch noch indisch, noch assyrisch — das sind nur kleine Hilfsbegriffe. Und Kunst ist immer neu!

Auch diese Kunst wird völlig neu sein, wahrscheinlich wird sie vieles haben von der Glasarchitektur Paul Scheerbarts.

Bei einem solchen Bau würden sich alle Künste, die eine in die andere stellen, wie der ausgezogene Balg einer Kamera sich in sich selbst zusammenschiebt. Jede einzelne würde Meister Eckharts Wahrheit empfinden: „Je mehr gefangen, je mehr befreit.“ Denn mit einem Schlage fiel von den Künsten der Menschengestalt und alles Problematische, und nur eine bestimmende Parole gäbe es noch für Alle: schaffen — arbeiten — helfen — bauen! Niemand mehr brauchte etwas zu erfinden. Originalität wäre ein unbekannter mythischer Begriff geworden, der nur Sinn hätte als die Beteuerung der unkonventionellen Reinheit des Gefühls, und an seiner Statt träte ein ganz neuer auf: der lang vergessene Begriff der Schönheit.

Die Bilder der Maler haben ein großes Thema, das unerschöpflich ist: Verherrlichung des Göttlichen! Man denke sich von Marc Chagall ein Altarwerk mit vielen Flügeln! Die Epik findet ihr Feld in der Zeichnung, für welche sich wieder das Buch als die endgültige Form entdecken läßt. Ein jedes Gebilde hat wieder seinen Platz, wie der Edelstein die Fassung, in welcher erst er vollkommen ruht.

Die Menschen werden ärmer werden, damit sie wieder empfinden können, was Reichtum ist; sie werden primitiver, um wieder empfinden zu können, was Kunst ist!

Es verschwindet die Kunst als Luxusgegenstand, als Tand, als Mittel der Unterhaltung. Diese von einer Künstlerschicht in Höhe der Gebildeten hergestellte Kunst verschwindet. An Stelle dieser Kunst, die keinen Grund nach unten, keine Krönung nach oben hatte, tritt die Kunst des wieder produktiv gewordenen Volkes — die Volkskunst im ursprünglichen Sinne, eine im Ganzen festverwurzelte Kunst, die auf ihrer Reinheit, Einfachheit

und Heiterkeit eine sakrale, in ihrer Fülle menschlich undurchschaubare, den Erdenstern verherrlichende und schmückende Kunst trägt — die Zusammenfassung aller auf das Höchste gesteigerten Kräfte.

Die Primitivität unseres Lebens ist die notwendige Voraussetzung, wenn wir die Kunst unser eigen nennen wollen.

Was verstehen wir nun unter Primitivität?

Unter Primitivität verstehen wir die freie Selbstbeschränkung, die Treue des Menschen zu seiner Erlebniswelt!

Hier muß ich vielleicht ein wenig weiter ausholen.

UEXKÜLL hat uns gelehrt, bei jedem Lebewesen zwischen der Merkwelt und der Wirkungswelt zu unterscheiden. Die Wirkungswelt ist die physikalisch-chemische Natur, die allen Lebewesen die gleiche ist. Die Merkwelt ist die besondere Welt jedes Wesens, die seinen Sinneswerkzeugen organisch entspricht, die Welt, so können wir sagen, die ein jedes Wesen erlebt.

Nun decken sich, wie Üxküll beweist, Wirkungswelt und Merkwelt nicht nur nicht, sondern allgemein ist die Wirkungswelt größer als die Merkwelt. Die Sphäre also, in die ein jedes Wesen mit seinen Geh- und Fraßwerkzeugen greift, reicht gemeinhin der Welt, die es sinnlich erlebt, über die Ränder. Das Wesen kann Handlungen zweckentsprechend ausführen, ohne sie zu erleben.

Ich glaube nun, daß diese Erkenntnis auch auf den Menschen angewendet werden kann, ohne mich damit natürlich auf das biologische Gebiet begeben zu wollen.

Auch im Menschen ist die Wirkungswelt größer als die Merkwelt. Die Merkwelt ist die Erlebniswelt, die Wirkungswelt ist die Wissenswelt. Andere Bezeichnungen sind: die Welt des Wollens und die Welt des Könnens, Seelenwelt und technische Welt oder zentrale und peripherische Welt.

Der Mensch kann mehr als er will, weiß mehr als er erlebt! —

Während Glauben ursprünglich ein Erleben ist, das Erlebnis einer höheren Welt in uns, ist mit dem Matteredwerden dieses

Erlebens der Begriff des Glaubens mit der Zeit so gering geworden, daß der Mensch „Glauben“ nunmehr jenes bißchen Wissen nennt, das über die Erlebniswelt hinausgeht. Diese Veräußerlichung des Glaubens führt nun dazu, daß der moderne Europäer eigentlich nur noch an das glaubt, was er weiß, ohne es zu erleben. Der Europäer glaubt z. B. an die Wahrheit der Landkarte, die doch niemals eine echte Erlebnisform werden kann. Erlebnisform ist der Strand von Koserow, an dem ich entlang schreite, mit seinen Wäldern, seinem Sand, seinen Wellen, seinen Muscheln. Die Karte von Europa, in die er eingezeichnet ist, bleibt stets nur eine Wissensform, eine Merkform. Ich weiß, daß sie richtig ist, aber ich werde sie niemals erleben. Ich „glaube“ an die Richtigkeit der Landkarte.

In der Erlebniswelt bin ich kritisch, prüfend, beobachtend, teilnehmend. In der Wissenswelt bin ich unterwürfig. Hier herrscht das blinde Fürwahrnehmen — das „Glauben“. Während er also ursprünglich eine höhere, ja die höchste Form innerer Gewißheit war, ist der Glaube heute ein kritikloses Hinnehmen. Die Erlebniswelt ist verdorrt.

Die Wirkungswelt blüht! Die Welt der Technik. Auf der Tatsache der Verdorrung der Erlebniswelt ruht ihre ganze Macht. Der Mensch ist ... lehrt es jetzt nicht auch Ostasien? ... in der Wirkungswelt willenlos, widerstandslos, wenn sie nur erst einmal mit ihren Trieben Wurzel gefaßt hat. Der Mensch läßt sich von der Technik auseinanderziehen nach ihrem Belieben. Nur wenige Hochstehende bringen noch eine Kritik am „technischen Wunder“ auf. Es ist ja auch wirklich zu berauschend schön, eine Maschine zu schauen, die göttlich funktioniert. Ja, das Funktionieren. Gipfelt doch die „Philosophie der Technik“ des Herrn Zschimmer in dem Erlebnis des Ingenieurs, der vor einer neuen Maschinerie mit Stolz bemerkt: „Es geht!“ Hohler und leerer, nichtiger und ärmer kann wohl kaum eine Lebensanschauung sein als sie in dem Glücke des „es geht“ beschlossen liegt. Vielleicht liest Herr Zschimmer einmal mit Genuß Paul Scheerbarts „Perpetuum mobile“.

Die Schwäche der Menschenseele gegenüber der Wirkungs-
welt mißbraucht in ungeheuren Dimensionen der Krieg. Dieses über-
menschliche, merkweltgroße technische Gebilde entzieht sich dem
Erleben des Einzelnen. Also „glaubt“ er. Könnte der Einzelne das
alles wirklich erleben, was er treibt und wozu er getrieben wird,
so würde er sich weigern, weiterzuhandeln, wie es ja der sicherste
Erlebnismensch, der Russe, tat.

Der gotische Mensch war der letzte reine Erlebnismensch in
Europa. Daher lehnte er das Auseinandergerzerrtwerden in tech-
nische Wunder ab. Gekonnt hätte er sie auch, er wollte sie
nicht! Die Technik ging bei ihm dienend auf in der Kunst, im
Erleben. Denn die Kunst ist das Aufblühen der Erlebniswelt.

In zwei sehr starken Dichtungen ist einmal das Martyrium
des an die Wirkungs- welt verlorenen, dann aber das Glück des
in der Erlebniswelt schwebenden Menschen wiederzufinden: dieses
in Francis Jammes' „Hasenroman“, jenes aber in Dostojewskis
„Doppelgänger“.

WIR müssen die Herrschaft der Technik abschütteln.

Wenn wir wieder primitiv werden, d. h. wenn wir uns
freiwillig auf die Welt des Erlebens beschränken, ist die Erschüt-
terung der technischen Despotie die selbstverständliche Folge.
Beweist doch schon die Erfahrung handgreiflich, daß alle Volks-
kunst erlischt, wo die Technik erscheint, und daß nur dort noch
ihre Reste zu finden sind, wo die technische Versklavung am
wenigsten weit vorangeschritten ist, also, um im Jargon der mo-
dernen Europäer zu sprechen, in den kulturell am meisten ver-
nachlässigten Gebieten, bei den Analphabeten, von denen allein
doch immer wieder unserer Kultur die Erneuerung kommen kann.

Den Hohn, der mir hier entgegertönen wird, vernehme ich
schon jetzt deutlich genug.

Also soll wieder die Postkutsche in Europa ihren Zuckeltrab
fahren, weil sich ein Erzreaktionär nach den romantischen Klängen
des Posthorns zurücksehnt, ein Erzreaktionär, der sich vielleicht
nach der umständlichen Gemütlichkeit von Dickensschen Reise-

gesellschaften zurückträumt ... und wie man das Thema noch weiter hübsch ausspinnen könnte.

Ich glaube, daß die hier vorgetragenen Ansichten weit eher revolutionär, denn reaktionär sind. Nach alten Dingen sehne ich mich nicht zurück, und die Forderung, auf der verachteten Masse aufzubauen, scheint mir doch ziemlich neu zu klingen. Freilich, das gebe ich gerne zu: mögen immerhin die Verbindungen von einem Ende Europas zum anderen langsamer und seltener werden, wichtiger als die Schnelligkeit unserer Zeit scheint mir zu sein, daß dieses Europa selbst schön werde.

Was sollte es mich schmerzen, wenn einige elektrische Schnellbahnen aus Mangel an Fahrgästen ihren Verkehr einstellen, wenn dafür auch nur ein schönes Haus erwächst — ganz zu schweigen von der Herrlichkeit des Letzten?!

Denn davon, Europäer, sei überzeugt: Du kannst nicht Beides haben, die Technik und die Kunst. Du mußt dich entscheiden. Entweder du hast die Einschienenbahn mit Kreiselstellung von London nach Kapstadt und dazu eine hohle Luxus- und Vergnügungskunst ... oder du hast etwas, was den Tempeln zu Borobudor vergleichbar ist, und begnügt dich dafür mit etwas langsamerem Geschäftstempo.

„Welch eine Frage! Kann es denn nur ein Bedenken geben? Müßten wir nicht unter diesen Umständen, wenn es schon wirklich so sein sollte, selbstverständlich lieber auf die Kunst verzichten, auf das einzelne, meinerwegen schöne und glanzvolle Werk, wenn wir es nur erkaufen können um den Preis von hunderttausendfachen, praktischen, realen Vorteilen, die unsere Technik den Menschen bringt?“

Gemach, Eure Vorteile sind unendlich viel leichter zu verschmerzen, als Ihr glaubt, und lehrt denn nicht Euer Krieg, daß die Technik sinnlos ist, richtungslos, bereit, alles das bedenkenlos wieder zu zerstören, was sie noch eben als unumgängliches Gut geschaffen hat? Und demgegenüber: das vereinzelt, wenn auch vielleicht glanzvolle Kunstwerk, von dem Ihr sprecht... was ist es denn?

Es ist eben nichts Vereinzelttes, sondern ist ein Symbol, daß, sobald es nur entsteht, alles in Europa die Bahn zum Guten, Letzten und Endgültigen betreten hat, ist das erste Anzeichen, daß der europäische Körper wieder wirklich lebt, als Ganzes lebt und produziert aus dem innersten Zentrum heraus, ist das erste Anzeichen, daß Europa die Todesfurcht überwunden hat.

Denn die Todesfurcht des modernen Europäers ist vielleicht der tiefste Grund seiner Kulturlosigkeit. Von ihr stammt seine Hast. In der Vereinzelung, in der er lebt, sieht er sein Leben als einen kurzen Aufenthalt zwischen zwei dunklen Schläunden an. Er kam aus der Nacht des Nichtseins und er versinkt in das Nichts des Todes.

Der Tod ist ihm von allen Übeln das Fürchterlichste und selbst das unaufhörlichste Sterben der Zeit veranlaßt ihn nicht, den Tod in einem neuen Lichte zu sehen. Der Tod ist eine Strafe, und daß er so empfunden wird, beruht mit darauf, daß der Staat seit Jahrhunderten den Tod als Strafe kennt für die schlimmsten Vergehen. Da ist es wirklich schwer, von der furchtbaren Scheu vor dem Tode freizuwerden. Jetzt tötet der Europäer — aus Furcht vor dem Tode.

Fast noch bitterer als der Mißbrauch des Todes zu irdischen Strafzwecken ist übrigens die stumpfsinnige Prozedur der Hinrichtung selbst. Man sollte doch die „Verbrecher“ nicht still und so als müßte man ihre Existenz verhehlen, einscharren, nachdem man sie im Verschwiegenen „gerichtet“. Davon geht keine Erschütterung aus. Alle Glocken sollten läuten — ihr schweremütiger klagender Klang sollte ein großes, hartes Mahnen sein, zugleich Läuterung. „Unterbrecht euer Tagewerk, bedenkt, was ein Mensch kann, besinnt euch auf euer eigenes Schicksal. Seid dankbar, daß ihr im Lichte seid, ohne Qual und Not. Fürchtet euch ... nicht vor dem Tode, sondern vor eurer Härte und Grausamkeit, ordnet euch unter ... oder auch, wenn ihr mich anders deuten wollt, deutet mich anders. Jedenfalls: seid nicht stumpfsinnig, wenn jetzt ein Mensch in eurem Namen einem Menschen

das Haupt abschlägt. Ihr sollt eure Handlungen, die ihr sanktioniert, die ihr legalisiert, auch wissen!“

Die Furcht vor dem Tode macht den Europäer zum Egoisten, zum Individualisten. Er sieht sich als eine Einheit, die sich nach vorn und nach hinten gegen zwei markierende Striche zu bewahren hat. Wir aber sind Dividualisten, wir waren schon, wir werden sein, und wir teilen uns leicht. Feind aller Starrheit geben wir uns hin, bauen am großen Ganzen, das durch Generationen wachsen möge, ohne auch nur einen Namen der Nachwelt, die unsere Mitwelt bleibt, zu hinterlassen — kurzum: als Dividualisten sind wir Sozialisten, im ursprünglichsten, tiefsten, letzten brüderlichen Sinn. Wir geben uns hin an die Masse, die keine Todesfurcht kennt, und lieben!

ADOLF BEHNE:

Der Inkrustationsstil in Toskana. Berlin 1911. Verlag Dr. Ebeling.

*

Zur neuen Kunst. Verlag „Der Sturm“. Berlin 1914. Zweite Auflage 1916.

*

Die Kunst Asiens. Drei Vorträge im Verlag des Zentralbildungsausschusses der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, Berlin 1914.

*

Oranienburg, ein Beispiel für Stadtbetrachtungen. München, Georg D.W. Callwey, 1917.

*

Wiedergeburt der Baukunst, in „Die Stadtkrone“ von Bruno Taut. Eugen Diederichs Verlag, Jena 1919.

*

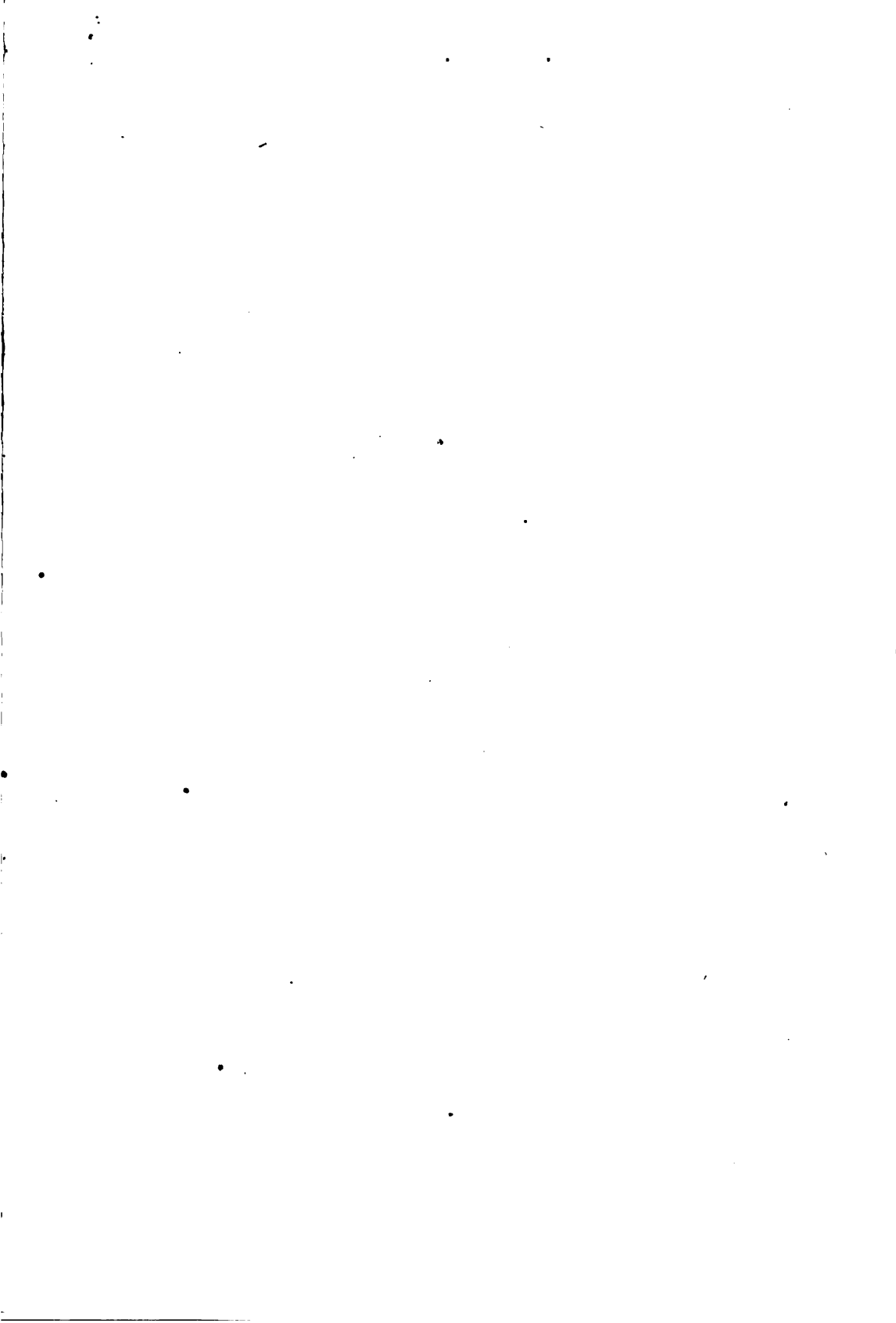
In Vorbereitung:

Die Überfahrt am Schreckenstein. Eine Einführung in die Kunst. Verlag der „Arbeiter-Jugend“, Berlin.

*

Volk, Kunst und Bildung. Eine Flugschrift. Verlag „Der Arbeiterrat“, Berlin.

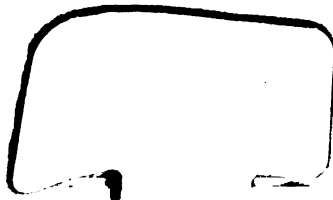
Für Kurt Wolff Verlag, Leipzig und München
1919 gedruckt bei Oscar Brandstetter in Leipzig

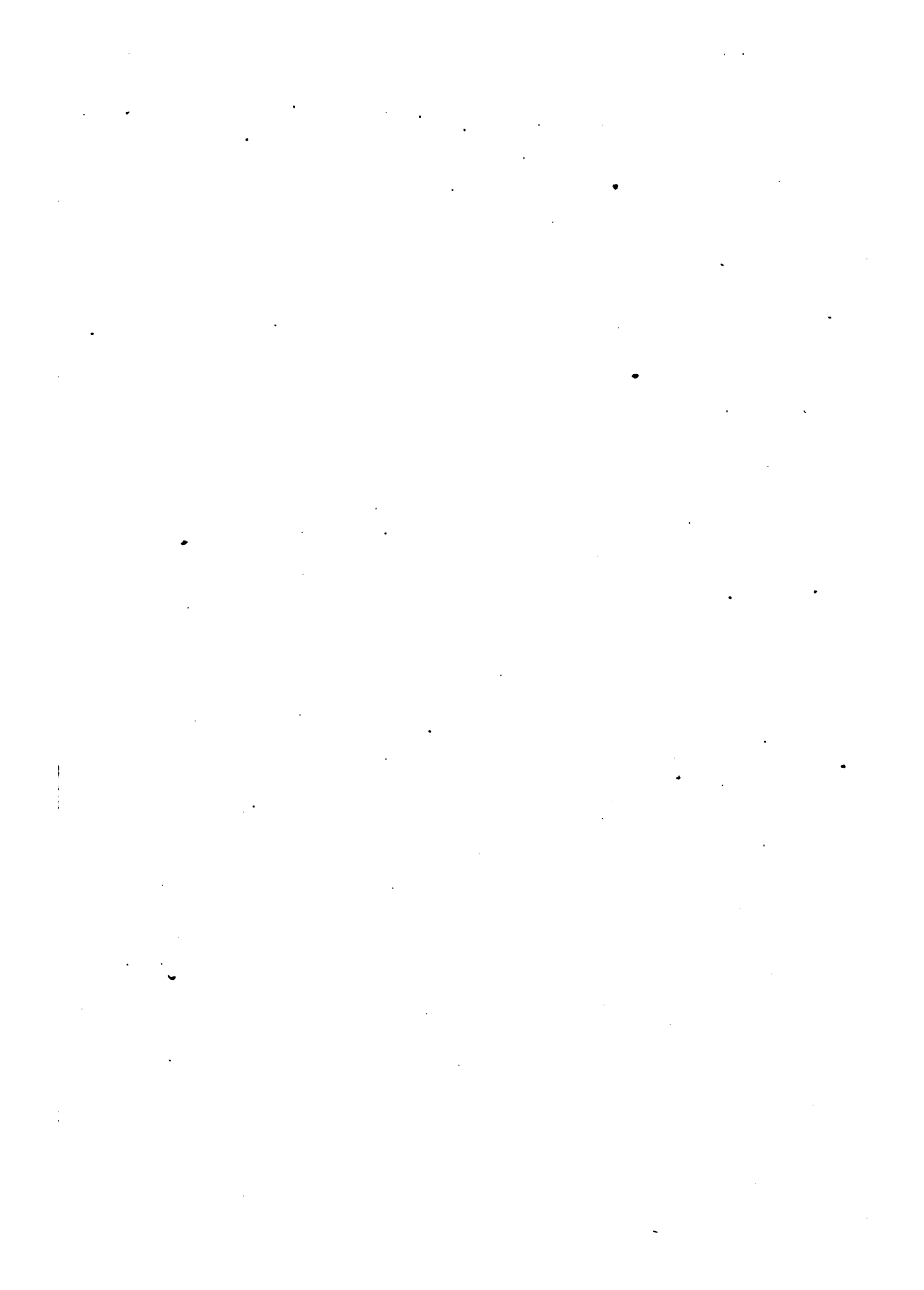






Kampf? Du siehst es schon
 das nicht mehr, so die Menschen
 keine Möglichkeit mehr
 haben - Menschen tun ja. dürfen! -
 also - mit der Einführung der
 Volkspolizei in das Volkswesen
 wird alles, volkstümlich -
 langsam aber sicher zerstört! -







Rumpf? Die gibt es überall
 dort nicht mehr, wo die Menschen
 keinen Möglichkeiten mehr
 haben - Menschen tun ja. dürfen! -
 also - mit der Einführung der
 Technologie in das Volkstum
 wird alles, Nocturnal -
 langsam aber sicher zerstört! -

